B. Gandler
473.
Migler

Lorenz Mizlers

Hochgräfl. Malachowskiſchen Hofmathematici
in klein Pohlen

Muſikaliſche
Bibliothek

oder

Gründliche Nachricht nebſt unpar-
theyiſchem Urtheil von alten und neuen
muſikaliſchen Schrifften und Büchern,

worinn alles,

Was aus der Mathematik, Philoſo-
phie und den ſchönen Wiſſenſchafften zur
Verbeſſerung und Erläuterung ſo wohl der
theoretiſchen als practiſchen Muſik gehöret, nach und
nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes
Erſter Theil

Mit ſechszehn Kupfertafeln

Leipzig, 1746.

Im Mizleriſchen Bücher-Verlag.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Innhalt.

I. Hrn. Prof. Gottſcheds Antwort auf Hrn. D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragedien und Comödien.
II. Vierte Fortſetzung von Mattheſons vollkommenen Capellmeiſter.
III. Leonhard Eulers Verſuch einer neuen muſikaliſchen Theorie. Erſtes Capitel vom Ton und dem Gehöre.
IV. Der muſikaliſche Patriot vom erſten bis zum drey und zwanzigſten Stücke.
V. Abbildung und kurze Erklärung der muſikaliſchen Inſtrumenten der Japaneſer.
VI. Muſikaliſche Neuigkeiten.

MÜNCHEN

I.

Herrn Prof. Gottſcheds Antwort auf Herrn D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Comödien.

Im dritten Theil des zweyten Bandes dieſer Bibliothek habe ich des Herrn D. Hudemanns Vertheidigung der Opern wider Herrn Profeſſor Gottſched angeführet. Nun iſt nichts billicher, als daß ich auch des berühmten Herrn Prof. Gottſcheds Gegenantwort hier einrücke, welche er in den Beyträgen zur critiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, ꝛc. im 10ten Stücke ertheilet.* Weil dieſe Gegenantwort länger iſt,

* Gleich zu Anfang des andern Theils des II Bandes iſt es ein Verſehen von mir, wenn ich geſetzet, daß die deutſche Geſellſchafft in Leipzig dieſe Beyträge

als daß ich ſie hier vollſtändig einverleiben könn-te, auch nicht alles hieher gehöret, was in ſol-cher enthalten; So liefere ich hiemit einen aus-führlichen Auszug, wo es nicht mehr denn ein Auszug iſt, da ich durchgehends des Hrn. Prof. Worte behalten, und das allermeiſte der Ge-genantwort von Wort zu Wort beygefüget. Die Antwort ſelbſten lautet alſo:

„Gleich im Anfange ſeines Vorberichts giebt „der Herr Verfaſſer den Singſpielen diejeni-„gen Lobſprüche, ſo ſich noch am beſten für ſie „zu ſchicken ſcheinen. Er nennet ſie **eine der „gröſten Gemüthsbeluſtigungen.** Wir „geben dieſes zu, wenn man es von derjenigen „Art der Ergetzlichkeiten verſteht, die bloß von „den Sinnen herrühren, und bloß durch ſie un-„terhalten werden. Herr D. H. erkläret ſie in „dem folgenden ſelbſt alſo, wenn er ſie bloß von „den Augen und Ohren herleitet. Daß er „aber den Verſtand überall mit einzuflechten „bemüht iſt, das ſehen wir als ein unparthey-„iſches Geſtändniß an, daß eine bloß ſinnliche „Vergnügung nicht von beſonderem Werthe „ſey, wann der Verſtand dabey leer ausgehet. „Dieſes Zeugniß nun erkennen wir zwar mit „beſonderem Danke; können es aber von der „Oper ſo gleich nicht einräumen, ſo lange es „wahr bleibt, was der Herr **Gravina** in ſei-„nem

träge herausgebe. Es iſt ſolches falſch. Es ar-beiten nur einige Mitglieder daran, und der Herr Prof. Gottſched hat die Aufſicht darüber, welcher nicht mehr in der deutſchen Geſellſchafft iſt.

„nem Buche von der Tragödie, davon ſchrei„bet; der doch als ein Italiener ohne Zweifel „Gelegenheit gehabt, die allerſchönſten Opern „vielfältig zu ſehen und zu hören. Cio, ſchreibt „er, che in cambio d' eſprimere e imitare, ſuol „piutoſto eſtinguere & cancellare ogni ſembian„za di verità; e che luſingha & molce la parte „animale, *cioé il ſenſo ſolo, ſenza concorſo della* „*ragione*, come fa il canto di un cardello o „d' un uſignolo. * Nach dieſem Eingange „trägt der Herr D. die Meynung desjenigen „Leipziger Critici vor, der die Opern ganz und „gar verworfen, und, wie er ſchreibet, ſie nicht „nur geringer, als unſere tragiſche und „comiſche Schauſpiele geachtet, ſondern „ſelbige ſo gar für das ungereimteſte Werk „hält, das iemals der menſchliche Verſtand „erſonnen. Hierbey iſt erſtlich anzumerken, „daß der Hr. D. H. die Meynung ſeines Geg„ners nicht recht aufrichtig, ſondern mit einer „merklichen Veränderung vorgetragen. Zwar, „was das letztere anbetrifft; ſo ſtehen dieſe „Worte allerdings in der Crit. Dichtk. p. 604. „Aber das erſtere findet man in dem ganzen Ca-

* Auf Deutſch: An ſtatt (die Natur) auszudrücken und nachzuahmen, pflegt man ſolche vielmehr zu verdunkeln, und alle Wahrſcheinlichkeit aufzuheben; Man ſchmeichelt und kützelt nur den ſinnlichen Theil, das iſt, allein die Sinnen, ohne daß die Vernunft damit verbunden iſt, welches auch der Geſang eines Diſtelfinkens oder einer Nachtigall verurſachen kann.

„pitel von Opern nicht. Es iſt auch dem Ver-
„faſſer deſſelben niemals in den Sinn gekom-
„men zu behaupten: Daß die Opern geringer
„zu ſchätzen wären, als NB unſere tragiſche
„und comiſche Schauſpiele; zumal ſo, wie ſie
„damals beſchaffen waren, als er ſeine Dicht-
„kunſt ſchrieb und ans Licht gab. Der Hr.
„D. H. vertheidiget ja nicht alle, ſondern wie er
„hier in den folgenden Worten ausdrücklich er-
„innert, nur **wohlgeſetzte** Opern. Eben ſo
„iſt dem Leipziger Critico nichts weniger in den
„Sinn gekommen, als die heutige deutſche
„Schaubühne mit allen ihren Staatsactionen
„und Poſſenſpielen zu vertheidigen. Die gute
„Tragödie und Comödie iſt noch zur Zeit in
„Deutſchland nicht recht zu Hauſe. Was für
„elendes Zeug wird nicht von den gemeinen Co-
„mödianten überall aufgeführet? Und wer kan
„es leugnen, daß oft noch weniger Verſtand
„und Ordnung, Geſchmack und gute Sitten
„darinnen herrſchen, als in den heutigen Opern?
„und was iſt das Wunder? die unwiſſenden
„Comödianten haben faſt alle ihre Stücke ſelbſt
„zuſammen geſtoppelt, auch wohl gar aus dem
„Stegreife weggeſpielet: Die Opern aber ſind
„doch allezeit von Leuten gemacht worden, die
„einige Zeit dem Studieren gewiedmet, und in
„Wiſſenſchafften und freyen Künſten nicht ſo
„gar fremde geweſen. Es würde alſo eine
„ſchlechte Ehre für die Singſpiele ſeyn, wenn
„ſie nur über die gemeinen Haupt- und Staats-
„actionen, oder Luſtbarkeiten des Hans Wurſts

„und

„und Harlekins u. d. gl. den Sieg davon tra-
„gen könnten. Dieſes ſoll aber die Abſicht des
„Herrn D. H. ſeyn, wie er p. 148 gegen das
„Ende ausdrücklich erinnert hat. Non equi-
„dem inuideo, miror magis!

„Wir würden ihm alſo recht geben, und kein
„Wort mehr wider ihn verlieren, wenn wir
„nicht von einer ganz andern Art tragiſcher und
„comiſcher Schauſpiele redeten; nemlich von
„derjenigen, die in den beyden vorhergehenden
„Hauptſtücken der critiſchen Dichtkunſt be-
„ſchrieben worden. Dieſe iſt noch ſo gemein
„in Deutſchland nicht, daß man ſie NB **unſre**
„deutſche Schaubühne nennen könnte. Sie
„iſt noch gleichſam als ein Gaſt auf fremden
„Boden anzuſehen; ſo lange wir uns mit lau-
„ter Ueberſetzungen fremder Stücke behelfen
„müſſen. Denn der Deutſchen Originale giebt
„es leider! noch ſo wenige, daß man kaum eine
„Woche lang gute deutſche Stücke würde ſpie-
„len können. Der erſte Grund, warum Hr.
„D. H. die Oper den Comödien vorzieht, iſt
„dieſer, **weil der Character derſelben weit
„edler iſt als derjenige, der in der Comödie
„herrſchet.** Gewiſſermaſſen kann man dieſes
„zugeben, ohne gleichwohl die gute Sache zu
„verrathen. In einer Oper kommen viel vor-
„nehme Perſonen vor, die den Regeln nach in
„eine Comödie nicht gehören. Dieſe ſchildert
„nur das bürgerliche Leben ab, und darf alſo
„Könige und Fürſten nicht aufführen. Wenn
„ſolches aber nur nach der gehörigen Art ge-

„ſchiehet, ſo kommt gleichwohl nichts nieder=
„trächtiges darinnen vor, deſſen man ſich zu
„ſchämen hätte. = = =

„Wer die Thaten der Könige und Helden
„ſehen will, der muß ſie freylich nicht in der
„Comödie ſuchen. Die Tragödie wird ihm
„dieſelben in aller ihrer Gröſſe zeigen; und da
„kann er ſolche edle und erhabene Vorſtellun=
„gen finden, als er ſich wünſchen wird. Doch
„eben dieſer Grund ſcheinet dem Hrn Gegner
„ſeinen Opern auch den Vorzug vor der Tra=
„gödie einzuräumen. Denn ſpricht er p. 149.
„**Der Tragödie ſcheinet die Oper daher**
„**vorzuziehen zu ſeyn, weil ſie der menſch=**
„**lichen Natur vor jener gemäß iſt.** Was
„dieſes heiſſen ſolle, zeiget das folgende deutli=
„cher. Der Hr. D. H. meinet, in der Tra=
„gödie würden ſolche Helden aufgeführet, aus
„deren Worten man ſchlieſſen ſollte, daß ſie die
„Grenzen der Menſchlichkeit überſchritten hät=
„ten. Es iſt wahr, daß unſre alte Tragödien=
„ſchreiber in Deutſchland, als **Gryphius** und
„**Lohenſtein** nach dem böſem Muſter des tra=
„giſchen **Seneca**, ihre Helden faſt übermenſch=
„lich haben reden laſſen. Allein wer hat denn
„dieſelben zur Richtſchnur der tragiſchen
„Schreibart geſetzet? Man ſehe, mit wie vie=
„ler Einfalt **Sophocles** und **Euripides** ihre
„Helden redend eingeführet, und wie **Corneille**
„und **Racine** nebſt einigen andern von ihren
„Landsleuten in dieſe Fußſtapfen getreten ſind.
„Da wird man ſolch übermenſchliches Zeug

„nicht

„nicht finden, das ich nicht in der Opernſchreib=„art viel ärger zeigen wollte. Man halte nur „den Auszug aus der Griechiſchen **Iphigenia,** „welcher bey der aus dem **Racine** überſetzten „angehängt iſt, mit der poſteliſchen **Iphigenia** „gegeneinander; ſonderlich mit denjenigen „Stellen, die in der Abhandlung von dem **Ba=„thos** in den Opern, vor dem deutſch überſetz=„ten **Antilongin** angemerket worden: So „wird man hievon zur Gnüge überzeiget „werden.

„Der II Grund, den Hr. D. H. angiebt, „warum die Opern den Comödien vorzuziehen „wären, iſt dieſer, **weil der den Comödien „gebührende niedrige Ausdruck wohler=„zogenen Leuten wo nicht einen Ekel, „doch wenigſtens ſehr oft eine Kaltſinnig=„keit verurſachet.** Dieſes iſt gröſtentheils im „vorigen ſchon beantwortet. Die einfältigen „Poſſenſpiele und Zotenreiſſer auf den gemeinen „Schaubühnen vertheidigen wir nicht. Wer „die Burlesken und Farcen vor gute Comödien „hält, der mag zuſehen, wie er dem Hrn. D. H. „antworten will. Es iſt ein Unterſcheid zwi=„ſchen niedrig und niederträchtig reden. Jenes „thun auch die ehrbarſten Leute im Bürger= „und Adelſtande. Selbſt der Hof redet nicht „hochtrabend, ſondern bedienet ſich einer unge=„künſtelten und natürlichen Art des Ausdruc=„kes. Aber der Pöbel redet grob und garſtig, „und dieſe Schreibart iſt dem Character der „guten Comödie gar nicht gemäß. Man leſe

„nur den Terenz und zeige mir eine einzige „Stelle, die wider die guten Sitten lieſe! ⸗ ⸗

„Aber wie viel ſchändliches gemeines Zeug „will ich nicht in den Opern finden? Selbſt „Poſtels Iphigenia iſt nicht davon frey. Man „leſe nur des Anaximenes Reden durch, ſo wird „man den Beweis finden. Aber das iſt noch „nichts gegen andere Opern. Z. E. was iſt „das nicht vor ein edler erhabner Gedanke und „Ausdruck wenn **in dem höllenſtürmenden „Liebeseifer von Orpheus und Euridice,** „einem Singeſpiele ſo 1683 in Weiſenfels „aufgeführet worden, **Cyrene**, eine Königin, ſo „ſinget:

Je länger ja ie lieber,
Iſt unſer altes Wort,
Wer liegt am Liebesfieber,
Der mache nur bald fort,
Es kan das junge Freyen,
Nun und in Ewigkeit
Uns nimmermehr gereuen:
Man altet mit der Zeit.

„und ihr Herr Sohn, der Prinz Ariſtäus, kan „dieſe Sprache der Helden noch faſt beſſer; „wenn er ſpricht:

Was und warum, wolt ihr euch mit mir zanken?
Mein Hertze iſt verreiſt. ꝛc.
Der Liebeshunger drückt,
Ich bin verrückt.

„Es ſind unzehlige noch weit pöbelhaftere Aus„drückungen in dieſer Oper, dabey ich mich aber „nicht aufhalten will. Ich habe eine andere „bey der Hand von **Jacobs Hochzeit in Ha„ran**, die in Halle 1675 aufgeführet worden.

„Da

„Da ſpricht Remuel, ein Fürſt, im III Auf-
„tritte:

Du biſt nicht wohl daheime

„und Laban antwortet eben ſo ſchön,

Was ſoll die Narrethey!

„Jacob aber ſpricht bald darauf

Wenn ſoll ich voll Vergnügen
Mit meiner Braut in einem Bette liegen?

„Im vierten ſpricht Huſim, der Jacobs Neben-
„buhler vorſtellet:

Ach möchte mir mein Hoſen-Neſtel reiſſen
Und mir, ich weis nicht wo, die Naſe ſchweiſſen.
Ach Huſim haſt du nicht recht wohl genarrt,
Daß du ſo ſehr gekratzet und geſcharrt.

„Man kan leicht denken, daß auf dieſen feinen
„Schlag noch mehr ſchöne Ausdrückungen fol-
„gen werden, die ſich für das edle Schäferleben
„ſehr wohl ſchicken. * ꞉ ꞉ ꞉

A 5 „Will

* Von dergleichen ſchönen Gedanken hat der Hr. Prof. noch verſchiedenes aus folgenden Opern, Daniel in der Löwengruben, das unmöglichſte Ding in der Welt vom Jahr 1687 und 1686 beygebracht. Ferner ſind aus der verliebten Jägerin Diana vom Jahr 1678, dem Urſprung der Römiſchen Monarchie, 1684, den Spiegel keuſcher Damen 1708, viel abgeſchmackte Dinge angeführt, auch aus etlichen ganz neuen Opern der Bozena oder die erhobene Tugend, vom Jahr 1725, und dem Scipio Africanus das abgeſchmackte beygefüget, zu dem Ende, daß man ſiehet, was vor albern Zeug in den Opern vorkommt, wovon die gute comiſche Schaubühne gereiniget iſt. Es iſt alſo nach meiner Einſicht ein Fehler der Poeten, daß ſie mit unreiner Feder Opern geſchrieben haben. Sie ſollen, und können auch, die Sache viel beſſer abfaſſen. Es iſt kein Fehler der Opern.

„Will aber der Hr. D. H. ſagen, daß die „Opernſchreibart auch der tragiſchen vorzuzie„hen ſey, **weil ſie keine ſo hochtrabende „Götterſprache liebet, indem die Muſic „keinen ſchwülſtigen Vortrag leidet:** So „muß man ſich wundern, wie er dieſes ſagen „kan. Wo hat man wohl iemals dieſe Regel „eines Singſpieles gehöret? Wiederſprechen „denn nicht alle Opern derſelben? Von Poſtels „Iphigenia iſt es ſchon erwieſen, daß ſie recht „unſinnige Proben der ſchwülſtigen Schreibart „in ſich halte; und von den meiſten übrigen „könnte es ſehr leicht erwieſen werden. Und „was können doch die Herren Componiſten „nicht in Noten ſetzen? Die Worte mögen be„deuten was ſie wollen; wenn ſie nur dem „Sänger Gelegenheit geben, das Maul aufzu„thun: So ſind ſie dem Componiſten ſchon „recht, alle ſeine Künſte dabey anzubringen. „Wir haben dergleichen Exempel auch hier in „Leipzig, und hören oft mit Verwunderung, wie „die allerelendeſten Verſe, die keinen Sinn noch „Witz in ſich halten, nach den ſchönſten Noten „abgeſungen werden, die von allen Kennern der „Muſic bewundert werden. So wahr iſt es, „was der Spectator im I Theil, Bl. 68. im „18 St. ſchreibet: That nothing is capable of „being well ſet to Muſick that is not Nonſenſe: „d. i. daß ſonſt nichts geſchickt iſt, ſchön in die „Muſic gebracht zu werden, als ein Galimatias „oder ſinnloſes Zeug. *

„Der

* Ich weiß nicht ob dieſe Gedanke des Spectators im Ernſte

„Der dritte Grund des Herrn D. H. iſt dieſer: „**Weil in einer Oper mehr Veränderungen, „als in Tragödien und Comödien vorfallen.** „Wir wollen dieſes nicht leugnen; ſondern nur „fragen, ob denn alle Veränderungen eines Din- „ges von gleichem Werthe ſind? Iſt dieſes, ſo „wird man eine Seiltäntzer- und Luftſpringerbu- „de, wobey noch etwa ein Pikenwerfer, Balan- „zirmeiſter, und Taſchenſpieler, oder gar ein ſtar- „ker Mañ anzutreffen iſt, wie ich denn dergleichen „beyſammen geſehen habe; allen Opernbühnen „vorziehen. Und es fehlt in der That nicht viel, „daß ich ſolches nicht im Ernſte behaupte. Denn „iſt es erlaubt, von der Würkung auf die Urſa- „che zu ſchlieſſen: So habe ich es noch niemals „geſehen, daß man aus einer ſolchen Gauklerbu- „de vor der Zeit hinausgelaufen. Ob man „aber nicht aus den Hamburgiſchen Opern zu- „weilen in der Helfte, oder doch bis wieder eine „hübſche Arie gekommen, davon gegangen; oder „doch zum wenigſten über die Helfte der Zeit, „ohne

Ernſte oder im Scherz zu verſtehen iſt. Es muß wohl das letzte ſeyn, indem nicht zu vermuthen, daß ein ſonſten ſo ſcharfſinniger Scribent dergleichen ſinnloſe und wider alle Wahrheit ſtreitende Gedanke im Ernſte zu ſagen fähig ſey. Ich würde unvernünftig handeln, weñ ich ſolche hier wiederlegen, und das lächerliche des Schluſſes: weil viele elende Verſe vortreflich in die Muſik geſetzet worden, ſo iſt ſonſt nichts geſchickt in die Muſik gebracht zu werden als ein ſinnloſes Zeug, zeigen wolte. Es kan ſolches iedermann, der fünf geſunde Sinnen hat, und das Weſen der Muſik verſteht, einſehen, ohne die Regeln der Vernunftlehre zu Hülfe zu nehmen.

„ohne einige Aufmerkſamkeit auf dieſelbe zuwen„den, verplaudert habe: das will ich meinem „Herrn Gegner ins Gewiſſen ſchieben.

„Und woher kommt dieſes? Alle Verände„rungen der Schaubühne, der Sängerſtimmen, „der Inſtrumente, der Flugwerke oder Maſchinen „erhalten die Zuſchauer nicht ſo in der Aufmerk„ſamkeit, als eine wohlverknüpfte tragiſche oder „comiſche Fabel thut. Dieſes wirket nun die „bloſſe Verwirrung ihrer Begebenheiten, und der „ungewiſſe Ausgang, den der Zuſchauer mit unbe„ſchreiblichem Verlangen erwartet. Zum we„nigſten bemerken wir in unſern allerernſthaf„teſten Trauerſpielen, daß die Zuſchauer in einer „unglaublichen Stille mit der heftigſten Begier„de auf alle Worte acht haben; und ſich erzür„nen, wenn ſich das geringſte Geplauder oder „Geräuſche erhebt, welches ſie in der Aufmerk„ſamkeit ſtöret. Nun urtheile man, welches „mehr Vergnügen ſeyn muß: Da, wo man bey „allen ſinnlichen Veränderungen, dennoch aus „dem Spiele läuft, oder gar nicht einmal hinein „kommt; oder da, wo man bey einer einzigen „Geſtalt der Schaubühne, bey beſtändigem Re„den der ſpielenden Perſonen, doch mit aller Auf„merkſamkeit das Ende erwartet, ja wohl böſe „wird, daß das Stücke nicht länger gedauret, wie „ich ſolches oft wahrgenommen habe? * Es „giebt

* Die Urſache warum bey vielen Perſonen in Anhörung der Opern nicht ſoviel Aufmerkſamkeit beobachtet wird, als man im Gegentheil bey mehrern Zuſchauern

„giebt aber noch eine Veränderung, nemlich der
„langen und kurzen Verſe in den Opern; die
„nach des Herrn D. Meynung ihr **vor den ein-
„förmigen langen Verſen der Tragödien**
„und

ern einer Tragödie oder Comödie wahrnimmt, ſteckt meines Erachtens in ganz was anders, als in dem Weſen der Opern und der Tragödie. Es iſt ein bloſer Zufall, der in der menſchlichen Neigung zur Veränderung gegründet iſt. Weil eine Oper aufzuführen ungleich mehr Unkoſten verurſachet, als eine Tragödie, ſo ſpielet man ſolche zum öftern, und zwar hinter einander, vier, fünf bis ſechsmahl, da man hingegen eine Tragödie niemals zweymahl, oder doch ſehr ſelten hinter einander ſpielet. Wenn alſo die meiſten Zuſchauer eben dieſelbe Oper ſchon oft geſehen, oder wenig, nicht zu ſagen gar keinen, Verſtand von der Muſik haben, ſo iſt leicht zu begreifen, daß ihre Aufmerkſamkeit nicht groß ſeyn kan, da ihnen entweder der Zuſammenhang der Sache ſchon ſehr bekannt und gemein iſt, oder da ſie die Schönheiten der Muſik zu empfinden unfähig ſind, oder da der Componiſt gefehlt und die Singſtimmen unverſtändlich geſetzet, daß man die Worte nicht verſtehen kan, oder daß ein ſolcher Zuhörer ſelbſt die Sprache nicht verſteht, in welcher die Oper abgefaßt iſt. Wo dieſe Nebendinge alle wegfallen, ſo wird der Zuhörer zum erſtenmahl bey einer Oper ſo aufmerkſam ſeyn, als zum erſtenmahl bey einer Tragödie, da ich hingegen verſchiedene Zuſchauer der Tragödie in eben dem Zuſtand beobachtet, als der gelehrte Herr Verfaſſer hier die Zuhörer der Oper beſchreibet, weil ſie ſolche ſchon oft geſehen hatten und auswendig wußten. Eine Oper aber muß doch wohl den Kennern mehr Vergnügen verurſachen, als eine Tragödie, weil man jene ſo oft aufführen kan, ohne die Anzahl der Zuhörer ſonderlich
zu

„und Comödien einen Vorzug geben ſoll. „Vors erſte frage ich hier, ob alle Verſe ver„drüßlich zu hören ſind, oder nicht? Er antwor„te mir was er will, ſo müſſen es die Operverſe „mehr ſeyn, als die tragiſchen, indem ſie ſich mehr „von der Proſa entfernen. Denn ſie haben „faſt lauter kurze Zeilen und folglich ſehr viel Rei„me, die ſtark ins Gehör fallen. Hernach ha„ben ſie bald jambiſche, bald trochäiſche, bald da„ctyliſche Arien, oder wohl gar allerley Zeilen und „Füſſe durcheinander gemenget. Auch dieſes „fällt nun alles weit ſtärker ins Ohr, als die „einträchtigen langen Zeilen der tragiſchen Ver„ſe. Dieſe wird man in kurzen ſo gewohnt, „daß mans kaum mehr merkt, daß es Verſe ſind: „Zumal wenn ſie natürlich ausgeſprochen wor„den. Und wie kan doch das lange Sylben„maaß den Ohren beſchwehrlich fallen? Der „Verſtand darf ja beym Abſchnitte, auch wohl „nach Erfordern der Sache noch eher einen „Sinn ſchlieſſen und ſtille halten; wie dieſes „von allen tragiſchen Poeten beobachtet worden. „Indeſſen

zu verringern, welches hingegen bey einer Tragödie nicht iſt, als da bey der fortdaurenden dritten Aufführung ſo wohl die Zuſchauer abnehmen, als auch etwas kaltſinnig ſich bezeigen würden, dahingegen ein Kenner der Muſik, ſo oft er eben dieſelbe Oper anhöret, immer was neues zu bemerken findet. Man kan alſo gleichfalls fragen: Wo muß mehr Vergnügen ſeyn? da, wo man eine Sache ſechs bis achtmal hinter einander ohne Verdruß anhören kan; oder da man zum zweytenmal ſchon völlig ſatt iſt.

„Indeſſen glaube ich nicht, daß die alten Grie„chen und Lateiner ihre Comödien der Muſik zu „Gefallen in Verſen abgefaſſet: Ob es gleich „bekannt iſt, daß ſie auch nach abgeſchafften „Chören, Muſicanten auf ihren Bühnen ge„braucht haben. Man weis ja, daß ſie ihre „Comödien in Actus, oder Handlungen einge„theilet, welches von Ariſtotele bey den Griechen „nicht angemerket wird, weil bey ihnen die Ge„ſänge des Chors alles mit einander verknüpf„ten. Wodurch ſollten nun die Handlungen „von einander getrennet worden ſeyn, wenn „man keine Muſik darzwiſchen gemacht hätte? „Zwiſchen dieſen Handlungen alſo ſtellten ſich „die Pfeifer in zweyen Chören, tibiis dextris & „ſiniſtris, wie es im Terenz heiſſet, auf die „Bühne, ſo wie es vormals in den Chören ge„ſchehen war. Denn von einem heutigen Or„cheſter, oder einem von der Bühne unterſchie„denen Platze für die Muſicanten finden wir „nichts. - - -

„Soweit gehen die Gründe des Herrn D. H. „womit er die Vorzüge der Opern vor den Tra„gödien und Comödien zu behaupten meynet. „Ob dieſelben nun ſo bündig geweſen ſind, als „er geglaubet hat, das mögen nunmehr unſre „Leſer ſelbſt urtheilen. Nun kommet er auf die „Beantwortung der Gründe, die ſein Gegner „wider dieſelben vorgebracht hat Er theilet „dieſelben ſehr ordentlich in vier Claſſen, deren „die erſte den **Inhalt** der Opern betrifft.

„Was daran ausgeſetzet worden iſt dieſes:

„Daß

„Daß es einer Zauberey weit ähnlicher ſie-
„het, als der Wahrheit, und dahero ganz
„unnatürlich ſey. Hier habe ich mich wun-
„dern müſſen, daß der Herr D. H. dieſes ganz
„unrecht verſtanden hat. Er meynt, es ſey hier
„von den Zaubereyen die Rede, die zuweilen in
„den Opern vorkommen. Allein das iſt die
„Meynung gar nicht. Es geht auf den Mangel
„der Wahrſcheinlichkeit in der Folge und Ver-
„knüpfung der Operfabeln. Nach der Welt-
„weißheit entſteht alle Wahrheit aus dem Satze
„des zureichenden Grundes. Wo man alſo
„alles ineinander, das iſt, das folgende von einer
„jeden Begebenheit in dem vorhergehenden, auf
„eine begreifliche Weiſe gegründet antrifft; da
„iſt Wahrſcheinlichkeit. So ſind alle gute
„Fabeln der alten Poeten beſchaffen, wie P. le Boſſu
„in ſeinem Tractat vom Heldengedichte erwie-
„ſen hat. Hergegen fehlt es keiner Art von Fa-
„beln an dieſer Art der Verknüpfung mehr, als
„den Operfabeln. Da hängt faſt nichts zu-
„ſammen. Eine Perſon kömmt auf die Büh-
„ne, ohne zu wiſſen warum; ſie geht wieder
„weg, ohne allen andern Grund, als weil ihre
„Rolle es ſo haben will. Es kommen Perſonen
„an Oerter, wo ſie allem Anſehen nach nicht hin-
„gehörten, und man zeigt doch nicht, wie ſie hin-
„gekommen ſind. Man dichtet endlich Dinge
„in gewiſſe Zeiten, wo ſie unmöglich haben ſeyn
„können. Z. E. die Dreßdniſchen Luſtbarkeiten
„und Aufzüge, ſo bey dem Einzuge der itzigen re-
„gierenden Königin, als damaliger Erzherzogli-
chen

„chen Braut Seiner Hoheit des Churprinzen „geſehen worden, werden in die Zeiten Kayſer „Heinrich des Voglers gebracht. Man ſehe nur „wie lächerlich Steele in dem I Th. Bl. 18. 19. „im 5ten Stücke ſeines Spectators dieſen Feh- „ler ſchon gemacht hat. Wenn nun die Welt- „weiſen alles, was keinen zureichenden Grund „hat, nach Schlaraffenland verbannen, wo die „gebratenen Tauben am Spieſe herum fliegen, „und die Würſte auf den Bäumen wachſen: „So iſt es kein Wunder, daß auch die Oper „in ein ſolches Wunderland gehöret; wo nichts „natürlich zugeht, ſondern alles einer Zauberey „ähnlich ſieht. Denn das iſt der Begriff, den „ſich ein Philoſoph von der Zauberey machet, daß „es nemlich eine Begebenheit ſey, die ohne zurei- „chenden natürlichen Grund geſchieht. Z. E. „Als wenn eine Hexe durch die Lufft auf der „Ofengabel nach dem Blocksberge reitet; oder „eine bloſſe Beſchwerungsformel im Winter ei- „nen Garten herzaubert, oder einen güldenen „Pallaſt dahin bauet, wo den Augenblick Schiffe „durch die Wellen gefahren ſind. Solche Din- „ge geſchehen nun nirgends häufiger als ſelbſt in „den Opern. Alle Verwandlungen der Sce- „nen ſind nichts anders, als ſolche Zaubereyen. „Nicht als wenn der Meiſter, der ſie machet „und anordnet ein Hexenmeiſter wäre; auch „nicht weil ſie auf Befehl eines in der Oper auf- „geführten Merlins geſchehen: Sondern weil „ſie ohne Zuſammenhang und Verknüpfung in „der Fabel erfolgen. Denn da iſt es unmöglich

„im Augenblicke und ohne von der Stelle zu ge-
„hen, an einen Ort zu kommen, der etliche Mei-
„len weit von uns entlegen iſt; oder uns die
„Begebenheiten, die viele Jahre Zeit brauchen,
„als in einem Tage, ja in etlichen Stunden vor-
„zuſtellen. Weil nun der Herr D. H. unſre
„Meynung in dieſem Stücke gar nicht verſtan-
„den: So iſt alles, was er auf dieſen übel ver-
„ſtandenen Grund geantwortet, vergebens gewe-
„ſen, und unſer erſter Grund wider die Opern
„ſtehet noch feſt. *

„Den andern Grund wider die Opern, daß
„nemlich die Charactere der Perſonen darinn
„entweder übel formiret, oder immer einer-
„ley ſind, beantwortet der Herr D. nach ſeiner
„Art. Auf das erſte ſagt er: Das gienge gute
„Opern nicht an, und die ſchlechten vertheidige
„er nicht. Dieſe Antwort iſt ſehr ſcheinbar, und
„doch iſt nichts leichter als eben dieſelbe. Sie
„wird auch vielen von unſern Leſern deſto ge-
„gründeter vorkommen, da ich mich oben faſt
„eben derſelben bedienet habe, als ich ſagte, daß
ich

* Nämlich dieſe Gründe des Herrn Prof. ſtehen der-
geſtalt feſt, daß ſie allzeit als Hauptfehler anzu-
ſehen ſind, wenn ſie ſich in einer Oper befinden:
Und es iſt gar kein Zweifel, daß ſolche ſchlechter-
dings zu vermeiden, ſo gewiß es iſt, daß derglei-
chen unvernünftige Verknüpfung der Fabeln
nicht in die Oper gehöret. Da aber dergleichen
unnatürliche Zaubereyen der Poet weglaſſen kan,
ſo ſiehet man die Folge noch nicht, daß die Oper
von der Schaubühne zu verweiſen, oder daß die
Möglichkeit einer guten Oper nicht vorhanden
ſey.

„ich nicht Sinnes wäre, die elenden Comödien, die „von den gemeinen deutſchen Comödianten über„all geſpielet würden, mit ihrem niederträchtigen „Zeuge zu verfechten. Allein es iſt hier noch „ein Unterſcheid. Denn als ich dieſes ſagte, ſo „nannte ich zugleich eine ganze Menge guter Co„mödien, damit man um ſo viel beſſer den Un„terſcheid wahrnehmen, und die Wahrheit mei„nes Satzes einſehen könnte. Allein das thut „hier der Herr D. nicht. **Gute Opern haben „keine ſchlecht formirte Charactere**, ſchreibt „er. Ganz recht. Aber wo ſind dieſe gute Opern? „in Utopia, oder bey den Severamben? Es iſt „eine wunderliche Sache mit den Herren Opern„freunden zu diſputiren. Sie wollen einen mit „lauter allgemeinen Antworten abſpeiſen; aber „auf einzelne Fälle will ſich niemand einlaſſen. „Warum ſagen ſie uns nicht, welche Opern „denn die guten ſind? Wo ſollen wir ſie ohne „Irrthum finden? * Ich, als ein Gegner derſel-

* Geſetzt daß dermalen noch keine einzige gute Oper in der Welt vorhanden iſt, an der nemlich nach den Regeln der Schaubühne gar nichts auszuſetzen wäre, ſo folgt doch daraus noch nicht, daß eine gute Oper ein Unding iſt. Die Möglichkeit einer guten Oper iſt im erſten, andern und dritten Theil des zweyten Bandes hier und dar erwieſen worden, wovon die Würklichkeit vielleicht ſo lange nicht mehr ausbleiben wird. Die gute Tragödie und Comödie iſt keiner Nation vom Anfang her angebohren geweſen, ſondern erſt nach und nach durch die Wiſſenſchaften erfunden worden. Wenn aber zu der Zeit ein aufgeweckter Geiſt vor andern

„ben, habe nicht Anſehen genug, eine derſelben für „gut zu erklären. Denn wenn ichs thäte, und „hernach wieſe, daß ſolche Fehler an ſich hätte: „So würden die Herren Verfechter der Sing= „ſpiele gleich ſchreyen: Wer es denn geſagt hät= „te, daß dieſe Oper eben gut wäre? Das wäre „gerade eine von den ſchlechteſten! Dergeſtalt „würde ich wohl mein Lebenlang mit Unterſu= „chung und Beurtheilung der Oper zu thun „haben, und doch niemals die guten treffen. „Man nenne mir alſo, ich will nicht ſagen ein „Schock, auch nicht einmal ein Dutzend; denn „das wäre wohl zu viel gefordert; ſondern nur „zwey oder drey recht vollkommen gute und „wunderſchöne Opern, damit ich meine Kunſt „daran beweiſen könne. Man mache mir aber „auch hernach keine Ausflucht, als ob auch der= „ienige, der mir ſolche genennet, nicht eben die „beſten getroffen habe: Denn ſonſt würde ich auch

die Thorheiten der damaligen Schauſpiele einge= ſehen und getadelt, und als ungereimte Dinge ſchlechterdings verworfen, da noch kein einziges gutes vorhanden war, und ſich beſonders darauf beruffen, man ſolle ihm doch ein gutes Schauſpiel zeigen, wenn er nicht glauben ſolle, daß ſolches an und vor ſich ein ungereimtes Ding ſey, und daß er ſeine Kunſt daran beweiſen könne; ſo glaube ich daß ein ſolcher Criticus die Unmöglichkeit eines gu= ten Schauſpiels nicht aus dieſem Grunde habe behaupten können, weil man ihm damahls kein gutes zu zeigen im Stande geweſen. Eben ſo iſt es hier mit der Oper, im Fall ſich keine finden ſollte, die mit den Regeln der Schaubühne überein käme.

„auch auf dieſe Art nicht fertig werden, wenn ein „ieder Liebhaber mir dieienige Diana anpreiſen „wollte, die er allein vor ſchön befunden. Am „allerbeſten wäre es, mir ein Buch vorzuſchlagen, „darinn die Regeln, wie man eine recht gute „und vollkommene Oper machen ſolle, ausführ- „lich und gründlich vorgetragen worden. Von „der Tragödie und Comödie will ich ihnen mit „gutem Exempel vorgehen. Ich will ihnen „Ariſtotelis Poetic, und Aubignacs Pratique du „theatre nennen,* nach deren Fürſchrifft alle

B 3 gute

* Eben dieſe Bücher halten auch die Regeln einer recht guten Oper in ſich, was nemlich die Verknüpfung der Fabel, die Eintheilung, die Einigkeit der Zeit u. ſ. f. anlangt: Denn ein Singſpiel iſt eigentlich ſeinem Weſen nach nichts anders als eine in die Muſik geſetzte Tragödie. Weil ſie aber in die Muſik geſetzt werden ſoll, welche eigentlich die Oper von der Tragödie unterſcheidet, ſo muß man, um die Muſik zu erheben, in den Verſen manchmal eine andere Einrichtung machen, die bey der bloſſen Tragödie nicht nöthig iſt, iedoch muß dieſe Einrichtung keinen Einfluß in den weſentlichen Zuſammenhang der Oper haben. Endlich muß der Componiſt, der die Tragödie zu einer Oper macht, ich meine der ſie in die Muſik ſetzet, die Regeln der Schaubühne ſo wohl als der wahren Compoſition verſtehen, und ſonderlich die Kunſt beſitzen, wie man die Leidenſchaften der Menſchen erregen und ſtillen ſoll. Wo dieſes alles zuſammen genommen wahl beobachtet wird; ſo kan es nicht anders ſeyn, es muß eine recht gute Oper herauskommen. Ich will aber nicht in Abrede ſeyn, daß ſehr viel darzu gehöret, und daß es ohngleich leichter iſt eine gute Tragödie, als eine gute

Oper

„gute theatraliſche Stücke eingerichtet worden.
„Die Antwort auf das andre iſt ſo beſchaffen, „daß ſie dem Augenſcheine und der Erfahrung „wiederſpricht. Es iſt von den Characteren die „Rede, und der Herr Autor verfällt auf die „Haupthandlung der Oper. Ich habe behaup„tet, die Perſonen in den Opern wären lauter „**ungetreue Seelen, ſeufzende Buhler, un„erbittliche Schönen, verzweiflende Lieb„haber** 2c. **und die phantaſtiſche Romanen„liebe behielte überall den Platz.** Was „thut das nun zur Sache, daß die Liebe nicht „allemal die Haupthandlung der ganzen Oper „ſey? Ich ſage mit Fleiß nicht allemal; denn „daß ſie es in den allermeiſten ſey, iſt allen Ken„nern bekannt. Aber geſetzt, es wäre „nicht ſo. Geſetzt man hätte lauter Schlach„ten, Siegesfeſte, Bündniſſe und trium„phirende Einzüge zur Hauptabſicht der Opern? „Was geht das die Charactere der Oper an? „Werden die Perſonen in derſelben deswegen „weniger verliebt ſeyn? Was würde doch eine „Oper ohne Liebe ſeyn? * Daß aber eine Tra-

Oper zu verfertigen, ſo wohl weil in der Oper mehr zu beobachten, als auch weil in ſolcher faſt ohne Ausnahme zwey Perſonen arbeiten, der Poet und der Componiſt, da denn der eine leicht verderben kan, was der andere gut gemacht.

* Ich kan mich nicht entſinnen, daß man eine Regel gemacht, die die Liebe als ein weſentliches Stück einer Oper angiebt. Wie wäre es, wenn man einmal eine Oper machte, in welcher man die Liebe nur ſehr ſparſam als einen Nebenumſtand zwiſchen ein paar Per-

„Tragödie ohne dieſelbe gar wohl beſtehen kön„ne, zeigen nicht nur die Exempel und Regeln „der Alten; ſondern auch unter den neuern, „des Herrn **Maffei Merope**, und der auf „unſrer Leipziger Schaubühne neulich aufge„führte **Tod Cäſars**, wo nicht die geringſte „Spur einer Liebesverwirrung vorkommt. Ja „ſelbſt in des **Corneille** Stücken iſt oft die „Liebe nur als ein kleiner Nebenumſtand, der „etwa ein paar Perſonen betrifft, die übrigen „aber nichts angeht. Auch in dem ſterbenden „Cato iſt die Liebe nur mit eingeflochten, damit „aus tugendhaffter Ueberwindung derſelben die „Gröſſe der Portia deſtomehr ins Auge fallen „möchte; indem ſie auch den liebenswürdigen „Cäſar haſſet, als ſie erfährt, daß ſie Catons „Tochter iſt. So ſparſam wird uns auf der „Opernbühne die Liebe nicht vorgeſtellet. Da „liebet, da buhlet, da ſeufzet alles; * der Herr

 und

Perſonen mit flechtete? Sollte das nicht angehen? Ich trage gar keinen Zweifel. Ja eine Oper wird auch eine Oper bleiben, wenn auch nicht die geringſte Liebesverwirrung darinn vorkommt, ſo wie Maffei **Merope** und der **Tod Cäſars** ohne dieſelbe doch Tragödien ſind.

* Es iſt allerdings an dem, daß es vernünftigen Zuſchauern ein groſſer Ekel iſt, wenn bey Vorſtellung einer Oper das unendliche lieben und ſeufzen kein Ende nehmen will. Ob dieſes gleich der ſtärkſte Affect aller geſunden Menſchen iſt natürlicher Weiſe, ſo iſt er doch wohlgezogenen Perſonen, die über ſolchen zu herrſchen gelernet haben, nicht ſo angenehm, daß ſie, bey beſtändiger Vorſtellung deſſelben,

„und der Diener; die Prinzeſſin, und das „Cammermädchen; der Scapin und wer ſonſt „den Schalksnarren vorſtellt. Iſt nun dem „alſo, wie es denn niemand leugnen kan, der „nur Opern geſehen, oder geleſen hat: So iſt „es ja gewiß, daß die verliebten Charactere die „häufigſten und vornehmſten in den Opern ſind; „die Haupthandlung mag nun ſeyn, welche ſie „wolle.

„Nun triumphiret der Herr D. H. mit ſeinen „Opern über unſre Tragödien, eben deswegen, „weil wir es denenſelben vorgerücket, daß ſie kein „Schrecken und Mitleiden erweckten: Er giebt „uns ſolches mit Freuden zu, und beklagt nur, „daß dieſer letztere Affect bey den Unglücksfällen „der Verliebten ſich doch zuweilen einſtelle; „wenn man mit den armen Leuten, die ihren „Zweck nicht erlangen können, zugleich betrübt „würde. Er nennet dieſe Leidenſchafften **ſchreck-** „**ſchafft** und **kümmerlich**; und da in den Trau- „erſpielen dieſelben gemeiniglich die Oberhand „behalten, und bis zum Ende dauren: So „rühmet er darinn den beſondern Vorzug der „Opern, als die doch ein hübſches luſtiges En- „de zu nehmen pflegen. Er meynt auch es kön- „ne ja die Traurigkeit unmöglich ein Vergnü- „gen bringen, zumal wenn ſie recht rührend iſt. „Ja er wundert ſich, daß es noch Leute giebt, „die ſich ſchreckhaffte und traurige Stunden mit Gel-

ben, nicht endlich ſollten verdrüßlich werden. Allein das iſt in den Opern leicht zu verbeſſern. Es muß ja in ſolchen nicht alles lieben und ſeufzen.

„Gelde erkaufen, da ſie doch in ihren eigenen „Kammern Gelegenheit genug haben könnten, „umſonſt zu erzittern und zu trauren; wenn ſie „nur überhaupt auf das menſchliche Elend ihre „Gedanken richten wollten. Was ſollen wir „nun hier antworten? Vors erſte iſt es gewiß, „daß die Traurigkeit, die uns aus den Un„glücksfällen andrer Leute erwächſt, eine gewiſſe „Art des Vergnügens erweckt. Wir wollen „uns hier einen Weltweiſen, der zugleich ein „Poet war, die Urſache davon ſagen laſſen: Lu„cretius ſchreibt:

Suaue mari magno, turbantibus æquora uentis
E terra magnum alterius ſpectare laborem;
Non quia uexari quemquam eſt iucunda uoluptas,
Sed quibus ipſe malis careas, quia cernere ſuaue eſt.

Es iſt ſehr angenehm auf ſtürmiſch wilder See
Der Schiffenden Gefahr vom Lande zuzuſehn;
Nicht weil es lieblich iſt daß iemand leiden muß;
Bloß weil mans gerne ſieht, daß man es ſelbſt nicht fühlt.

„Was dünket nun dem H. D. H. von einer „tragödiſchen Leidenſchafft? Muß es nicht an„genehm ſeyn die groſſen Unglücksfälle der Kö„nige und Helden, die man ſonſt vor Glückskin„der gehalten und deswegen zu beneiden pflegt, „mit anzuſehn; und bey ſich in der Stille zu „empfinden, daß man mit ihnen tauſchen möch„te; indem man von allem dem Elende, ſo ſie „erdulden müſſen, befreyt iſt? Dieſes iſt die „wahre Quelle des Vergnügens, ſo man bey „allem Elende andrer Leute empfindet. Selbſt „das Leſen der Romane kan dieſes zur Gnüge be-

„ſtätigen, worinn diejenigen faſt immer die mei=
„ſten Leſer finden, die unglückliche Begebenhei=
„ten vorſtellen. Wer hat unter den neuern nicht
„die memoires d'un Homme de Qualité oder ei=
„nen Philoſophe Anglois mit beſonderm Ver=
„gnügen geleſen? Und was enthalten dieſe Bü=
„cher anders in ſich, als kümmerliche und
„ſchreckhaffte Fabeln, die Schrecken, Trauren
„und Mitleiden verurſachen? Wer beſchwert ſich
„aber über ihren Uhrheber deswegen? Eben ſo
„iſt es mit den tragiſchen Leidenſchafften be=
„ſchaffen. = = = =

„Hierzu kommt aber noch, daß die Würkun=
„gen der Trauerſpiele und ihrer hefftigſten Ge=
„müthsbewegungen ſehr moraliſch ſind. Sie
„befördern fürs erſte die Zufriedenheit mit dem
„Stande, darinn man ſich befindet. Sie ſtil=
„len die Ungeduld vieler Leute, in ihrem Un=
„glück, welches ſie für unerträglich halten wür=
„den, wenn ſie nicht ſähen, daß es andern Leu=
„ten vor ihnen noch viel unglücklicher gegangen.
„Es befördern endlich ſelbige die Großmuth und
„Standhaftigkeit in allen harten Zufällen:
„Indem man ſich erinnert mit wie geſetztem
„Gemüthe, wohl gröſſere Uebel von andern er=
„tragen worden. Das heißt nach Ariſtotelis
„Lehre durch die Tragödie und durch die Erre=
„gung der Leidenſchaften ſelbſt, die Leidenſchaf=
„ten reinigen und mäſigen. Was thut nun
„die zärtliche Freude, die in den Opern erwecket
„wird dargegen für gute Würkungen? Es iſt
„wahr, man lacht über eine luſtige Perſon in
der

„der Oper, mehr als über die beſte Tragödie. „Man freut ſich auch wohl, wenn ein verliebter „Held ſeine ſchöne Feſtung erobert, und den „Zweck ſeiner Seufzer erhält. Allein was „zieht nun dieſe Luſt nach ſich? Was wirkt ſie? „Wer iſt davon gebeſſert? Spricht man: Ich „habe mich zum wenigſten vor mein Geld ſatt „gelacht; Ich habe ein paar Stunden vergnügt „zugebracht. So ſage ich, in einer guten Co„mödie iſt noch weit mehr zu lachen, und zwar „ein viel nützlicheres Lachen: Denn man lachet „da nicht über Poſſen und Poſituren, über Zo„ten und Unfläthereyen eines Harlekins oder „Scaramutz und Scapins, ſondern über menſch„liche Thorheiten. * Um der Luſt halber dörfte „man alſo keine ſo theure Schauſpiele anſtellen, „als die Opern ſind; da man ſie viel wohlfeiler, „beſſer und nützlicher haben kan.

„Es iſt endlich wahr, daß man ſich auch zu „Hauſe über das menſchliche Elend betrüben „kan: Allein kan man denn nicht ohne die „Opernbühne zu Hauſe auch ſingen, tanzen und „lachen? Wie viele ſind aber wohl geſchickt, „das Elend des menſchlichen Lebens recht einzu„ſehen? Gehört denn nicht eine beſondere mo„raliſche Einſicht, eine tiefſinnige Erkenntniß „von den Quellen alles Verderbens, und ſehr viel

* In eine gute Oper gehöret kein Scapin und Scaramutz oder Harlekin, der Unfläthereyen oder wider die Erbarkeit ſtreitende Poſſen vorbringt; ſondern das Lachen in einer Oper ſoll ſo nützlich ſeyn, als in einer guten Comödie, nemlich über die Thorheiten der Menſchen.

„viel Scharfſinnigkeit in Betrachtung deſſelben „darzu? Dieſes alles müſſen die tragiſchen Poe„ten beſſer in ihrer Gewalt haben, als tauſend „Zuſchauer; und darinn ſind ſie auch ſogar „den Opernſchreibern überlegen. Dieſe brau„chen ſolche ernſthafte Betrachtungen nicht. „Ein wenig Romanwiſſenſchaft von verliebten „Verwirrungen; etliche alte Namen von Hel„den und Heldinnen; ein wenig Erfahrung in „der Liebe und eine ziemlich zärtliche Seele, ſind „im Ueberfluſſe zulänglich eine Oper zu machen. „Ich ſage nicht, daß alle, die Opern gemacht ha„ben, nichts mehr gewuſt als dieſes. Ich ſage „nur, daß ſie nichts mehr hätten wiſſen dörfen: „Denn ihre Abſicht erforderte nichts mehr. *

„Aber nun kommt noch was neues. Der „Herr D. H. findet in dem Vergnügen, welches „die Zuſchauer tragiſcher Spiele empfinden, „die Spuren einer **verborgenen Grauſam„keit.** Es würde dieſe Beſchuldigung wahr „ſeyn, wenn man am Blutvergieſſen ein Ver„gnügen empfände; oder wenn diejenigen, die auf

* Wenn zu einer Oper nichts mehr gehört, als was hier angeführt wird, ſo können die allermeiſten Bürgermädgen zu Paris und andern groſſen Städten durchgehends Opern ſchreiben. Sie haben mehrentheils ein wenig Romanwiſſenſchaft von verliebten Verwirrungen: Sie wiſſen etliche alte Namen von Helden und Heldinnen: Sie ſind oft nur allzuviel in der Liebe erfahren und die zärtliche Seele fehlet niemals. Im Ernſt zu reden gehört aber zu einer Oper, wenn ſie ſeyn ſoll, wie ſie ſeyn kan, mehr Wiſſenſchafft, als zu einer Tragödie.

„auf der Schaubühne umkommen, wirklich „ums Leben kämen. Allein es hat Gottlob! „keine Noth. Die Engländer, die ein blutiges „Hanengefecht anſehen, ſind grauſamer als wir, „wenn wir einen Cato ſterben, und einen er- „mordeten Cäſar auf dem Prunkbette liegen „ſehen. Wir wiſſen, daß deswegen keiner ſtirbt, „weil er einen Sterbenden vorſtellt. Wir wiſ- „ſen auch, daß Cato und Cäſar unſrer Trauer- „ſpiele halber nicht geſtorben ſind. Ja wir freu- „en uns nicht einmal, daß Cato und Cäſar um- „gekommen. Die Regeln der Tragödie erfor- „derns, daß wir mit dem Sterbenden ein Mit- „leiden haben müſſen. Und ſo werden auch in „guten Stücken die Perſonen aufgeführt, daß „man ſie beklagt, nicht aber über ihren Tod „grauſamer Weiſe frolocket: Es wäre denn, „daß ſie Tyrannen geweſen wären.

„Was endlich bey dieſem andern Punkte die „Wolluſt betrifft, die durch die Opern in jun- „gen Gemüthern erwecket wird; ſo bemühet „ſich der Herr D. vergebens, dieſes davon abzu- „lehnen. Man leſe davon des P. Poree Rede „von den Schauſpielen *: So wird man ſehen, „daß in der Crit. Dichtkunſt noch zu wenig ge- „ſagt worden. Man ſchlage auch den Specta- „tor T. I N. 63. p. 244 nach, ſo wird man noch „mehr davon überzeuget werden. Der Hr. D. „will keine reizende Stellungen und Bewegun-

„gen

* Im erſten Theil des zweyten Bandes kan nachge- leſen werden, was der P. Poree von den Opern in ſeiner Rede von den Schauſpielen geſagt.

„gen in den Opern bemerket haben. Das iſt „ein rechtes Wunder! die Opertänze ſollen ſym„boliſch heiſſen, wie ſie **Ew. Theſaurus** genen„net hat. Ich weis wohl, daß es ſolche ſymbo„liſche Tänze in der Welt gegeben hat, und ha„be einen ganzen Tractat davon geleſen. Aber „ob die Operntänze ſo beſchaffen ſind? Das iſt „eine andre Frage. Ich beruffe mich auf Neu„kirchs Urtheil hiervon, der ſein Tage Opern ge„nug geſehen hat. Er ſchreibt Bl. 392 des I „Theils der Hankiſchen Gedichte:

Ja, da man endlich gar auch die Vernunft verliert,
Und halbe Knaben ſchon in fremde Länder führt,
Eh ſie das A B C der Sitten noch begriffen
Und da, die ſüſſe Brunſt in Opern vorgepfiffen,
Der Unſchuld letzte Kraft durch Schmeicheley verzehrt,
Das Herz zu Wachſe wird, und in ein Weib verkehrt.
Was Wunder iſt es denn, daß dieſe Luſt-Sirenen
Bey ihrer Wiederkunft mit gleicher Stimme thönen?

„Eben ſo fährt er Bl. 398 fort:

Heißt das Verſtand gebraucht? Wenn man aus Uep-pigkeit
Auf Speiſen Narrenſcherz, an ſtatt der Würze, ſtreut?
Wenn wir den Tugendweg durch lüſterne Romanen,
Den Weg zur wahren Treu durch falſche Lieder bahnen?
Wenn, was ein Operiſt mit deutſcher Kehle ſingt,
Der raſenden Vernunft doch nach dem Himmel klingt;
Und durch gereimte Kunſt der Jugend nur im Lieben,
Zur Sittenregel wird, was Francion geſchrieben?

„Und anderwerts, nemlich Bl. 480 heißt es:

So viel als Reimer ſind, ſo viel und mancherley
Wirkt in der Poeſie nun auch die Phantaſey.
Ein halb mit Pickelſcherz vermengtes Operettchen
Ein ſtinkender Roman vom raſenden Chryſettchen.

Ein

Ein geiles Mirtenlied, und ein nach dem Adon
Des üppigen Marin erbauter Venusthron,
Der der Geliebten Schoos bis auf den Grund entdecket,
Und Büſch und Brunnen draus und Vogelneſter hecket. ꝛc. *

„Doch genug davon, ich ſchreite mit dem „Hrn. D. H. zum dritten Punkte, nemlich zu „der **Poeſie und der damit vereinbarten** „**Muſik**, welche beyde die Mittel zu Beförde„rung der Wolluſt abgeben. Daß ich die „muſicaliſche Töne **zärtlich** genennet, iſt nicht „in phyſicaliſchen, ſondern moraliſchen Verſtan„de gemeynet. Ein zarter Ton iſt freylich ſchö„ner als ein rauher; aber wenn die Zuſammen„ſetzung der Töne ſo zärtlich iſt, daß alle Zuhö„rer vermittelſt der Melodie, die daraus entſte„het, vor wollüſtiger Zärtlichkeit faſt verſchmel„zen möchten: Denn iſt es vor die Sitten kein „groſer Vortheil. Das macht Männer zu „Weibern, und erwachſene Leute zu Kindern.**

Doch

* Der treffliche **Neukirch** tadelt ſehr wohl die geilen Poeſien der Opern, und wer wollte nicht Herr Prof. Gottſched und allen übrigen braven Männern Beyfall geben, wenn ſie wider die geilen Gedanken der Opernpoeten reden; Allein wer hat dieſen Poeten ſo geile Gedanken und verbotene Liebeshändel in ihren Opern anzubringen geheiſſen? wahrhaftig weder das Weſen der Oper, noch die Muſik will ſolches haben!

** Nemlich wenn man den Zuhörern die verbotene Liebe durch eine treffliche Muſik vorſinget. Es ſteckt alſo das Böſe, ſo dadurch verurſacht werden kan, nicht eigentlich in der Muſik, ſondern in den

geilen

„Doch unſer Herr Doctor iſt gewiſſenhaffter, „als andre Liebhaber der Opern. Er verdam„met geile Poeſien, und verwirft ſelbſt die Sing„ſpiele, wenn ſie die Wolluſt beförderten: Er „meynt nur, daß es nicht zu erweiſen ſtehe, daß „eben in einer Oper ordentlicher Weiſe derglei„chen Unfläthereyen vorkämen. Geſetzt nun, es „wäre ſolches gar nicht erweislich; davon doch „aus den oben angezogenen Stellen das Gegen„theil erhellet: * So wird man doch zugeſte„hen, daß ein ſubtiles Gift auch ein Gift, ja viel„mals ein noch gefährlichers Gift ſey, als ein „grobes. Und das iſt eben der Fall, der in „den Singſpielen vorkommt. Denn dadurch „wird die Oper eben ſo gefährlich, daß ſie die „Liebe ſo ſehr auf der ſchönen Seite vorſtellet, „als die unſchuldigſte, natürlichſte und unent„behrlichſte Leidenſchaft; ob ſie gleich gemeinig„lich auf die verbothenſte Art, als z. E. von „Männern gegen fremde Weiber, oder umge„kehrt

geilen Verſen. Denn die Muſik, wenn ſie auch noch ſo zärtlich iſt, kan allein niemals was böſes verurſachen, ſondern bleibt an und vor ſich allzeit ein herrliches Geſchenke des Schöpfers.

* In der That iſt es niemals erweislich, daß in den Opern ordentlicher Weiſe Unfläthereyen vorkommen müßten, und die oben angezogenen Stellen erweiſen weiter nichts, als daß in den angeführten Opern dergleichen wirklich vorkommen. Müſſen aber denn deswegen alle Opern ſo ſeyn, und kan man denn ſolche nicht ſo wohl weglaſſen als hinzuthun?

„kehrt u. ſ. w. ausgeübet wird.* Es iſt auch „wahr, daß die Muſik die Affecten ſtillen kan: „Allein nachdem dieſelbe eingerichtet iſt. Ich „hätte es nicht vermuthet, daß ein Kenner der „Muſik und Freund der Opern dieſe Krafft „derſelben in Erregung der Freude, Traurigkeit, „Liebe, Unruhe ꝛc. leugnen ſollte. Ja! wenn „ich, als ein vermeynter Feind davon, das ge„ſagt hätte: Wie würde man nicht über meine „rohe Unwiſſenheit und Unempfindlichkeit tri„umphiret haben?

„Daß ſich die Schreibart in den Opern ge„beſſert haben ſoll, höre ich mit Vergnügen. Es „iſt zum wenigſten zu wünſchen, daß man die „Sterne und Sonnen, die Magnete und Pol„ſterne, die Felſenbrüſte und diamantnen „Seelen, die Hertzen die dem Aetna, Veſuv „und Hecla gleichen; oder hingegen kälter als „die Grönländiſchen Eisberge ſind; endlich aus „der Poeſie verbannen möge; die ſowohl als „das Ambra und Zibeth ſchon vor vierzig Jah„ren von dem groſſen Caniz in ſeiner Satire „von der Poeſie ausgelachet worden. Zum we„nigſten hat der Hr. D. H. in ſeinem Conſtantin „einen guten Anfang darzu gemacht, welches ich „nicht anführen würde, wenn es nicht zu ſeinem

C beſon-

* Von der Liebe als einer unſchuldigen Sache, die natürlich und unentbehrlich iſt, zu reden, iſt wohl erlaubt; aber nicht von einer verbotenen Liebe. Z. E. der Männer gegen fremde Weiber, oder umgekehrt. Es iſt keine Eigenſchaft der Oper, daß verbotene Liebe darinn ſeyn müßte. Die Opernpoeten dörfen nur ſolche verbannen.

„beſondern Ruhme gereichte. Aber ich zweifle, „ob dieſe hochtrabende Operſprache allen Liebhabern und Meiſtern der Singſpiele ſchon ſo „verhaßt iſt, als er vorgiebt. Selbſt diejenigen, „die Herr D. H. für die Helden und Fürſten auf „ſeiner Schaubühne hält, haben ſich derſelben „noch häufig bedienet.

„Nun komme ich Bl. 164 auf etwas, da mich „der Herr D. eben ſo unrecht verſtanden hat, „als oben bey den Zaubereyen. Ich habe geſagt: **Es wäre unnatürlich, die Muſik mit „allen Worten der Reden zu verbinden; „oder ein ganzes Schauſpiel ſingend aufzuführen.** Hier meynt mein gelehrter Gegner ich hielte das Singen überhaupt für was „unnatürliches, und berufft ſich alſo auf die auswendig gelernten Verſe der Comödianten, die „ſie gleichwohl auch nicht aus dem Stegreiſe „wegreden könnten, ſondern nach der Vorſchrifft „eines andern ſagen müſten. Allein das ſchickt „ſich gar nicht zur Sache. Wenn es gleich „lauter ſolche geſchickte Sänger in der Welt gebe; daß ſie alle ihre Opern ohne Hülfe eines „Componiſten, aus ihrem eigenem Kopfe wegſingen könnten, wie ich ſonſt Recitative von „geübten Leuten habe ſingen hören: So würde „es nichts deſtoweniger ſehr unnatürlich ſeyn, „ein ganzes Schauſpiel, welches das menſchliche Leben abbilden, oder nachahmen ſoll, ſingend „vorzuſtellen. Man leſe hiervon das 29 Blatt „im Iſten Theil des Engliſchen Spectators nach, „wo das lächerliche Weſen eines Generals, der

ſeine

„ſeine Armee ſingend commandiret, eines Lieb-
„habers, der ſeiner Schönen Liebesbrief abſin-
„get, und ſo gar die auswendige Ueberſchrifft in
„Noten geſetzt hat, abſchildert.* Es iſt gar nicht
„die Frage, ob die menſchliche Kehle zum ſin-
„gen von Natur ein Geſchicke hat. Haben doch
„auch unſre Füſſe zum Tanzen eine Fähigkeit;
„und gleichwohl würde es ungereimt ſeyn; wenn
„man auf der Gaſſe, in der Kirche, oder auf
„dem Rathhauſe tanzen wollte.**

„Wir haben dreyerley Lebensarten in der
„Welt. Die eine iſt das Hofleben; dieſes ſtel-
„let das Trauerſpiel vor. Die andre iſt das
„Stadtleben; das wird in der Comödie nach-
„geahmet. Die dritte iſt das unſchuldige Land-
„leben; und ſolches wird in Schäferſpielen ab-

 geſchil-

* Die Spötterey des Spectators gilt nichts mehr, wenn er die Muſik der Oper lächerlich machen will, als Zwinglius Unternehmen welcher, um die Kirchenmuſik lächerlich vorzuſtellen, eine Bittſchrifft abſingen ließ, eben als wenn eine Handlung, die an einem Orte lächerlich iſt, auch an einem jeden andern Orte lächerlich ſeyn müßte? Wer in die Kirche tanzen wollte, würde ſich lächerlich machen; aber auf einem Ball tanzen, iſt nichts lächerliches.

** Wer aber bey einer Hochzeit tanzet, der handelt nicht ungereimt. Eben ſo wenig iſt die Muſik in der Oper ungereimt, wie gleich in der Folge erwieſen werden ſoll, wohl aber wenn man ſich mit ſeinem Freunde auf der Gaſſe ſingend unterreden, oder auf dem Rathhauſe ſeine Klageſache ſingend anbringen wollte. Gleichwie nach Salomons Ausſpruch alles ſeine Zeit hat, alſo hat auch alles ſeinen Ort.

„geſchildert. Nun ſage man mir, wo die Oper „ihr Original hat? * Wo ſinget man denn in „der Welt in allem Thun und Laſſen? Im „Ernſte, wie im Scherze? im Trauren, wie „bey der Luſt? im Haſſe, wie in der Liebe? im „Zorne wie im Mitleiden? Ja wenn man auf„ſteht und zu Bette geht? **

„Dey

* Im Hofleben. Denn eine Oper iſt nichts anders, als ein in die Muſik geſetztes Trauerſpiel. Die Oper gehört auch als was beſonders prächtiges nur vor groſe Herren und groſe Höfe, als die allein ſie zu unterhalten im Stande ſind. Einige ziehen auch die Schäferſpiele mit zur Oper, wider welche ich nicht ſtreiten will.

** Niemand kan ſagen, daß ſolches wirklich beſtändig geſchiehet, gleichwohl hebt dieſes die Zuläßigkeit, alles ſingend vorzuſtellen, noch nicht auf. In der Nachahmung können Dinge zugelaſſen werden, die nicht allzeit in der Natur würklich ſich ſo äuſern, und wenn man die Nachahmung auf das höchſte treiben wollte, würde ſie endlich gar wegfallen, und aufhören eine Nachahmung zu ſeyn. Wenn es nur überhaupt nicht wider alle Gewohnheit und die Vernunft iſt einem andern ſeine Gedanken durch Singen verſtehen zu geben, ſo iſts ſchon genug. Wer kan aber behaupten daß es wider die geſunde Vernunft iſt, ſeine Gedanken ſingend ausdrücken? Würde man nicht dieſe Neigung des menſchlichen Geſchlechts, die in der Natur deſſelben gegründet iſt, und ſich bey allen Nationen äuſert, wider die Vernunft zu einer Thorheit machen! Man weiß deswegen doch wohl, daß man nicht beſtändig ſingt, wenn man aufſteht, und zu Bette geht. Wer ſiehet nicht ein, daß man nicht beſtändig ſeine Gedanken gereimt oder in Verſen ausdrücket, und gleichwohl

läßt

„Der letzte und vierte Punct betrifft die Ma„ſchinen der Opern. Ich habe geſagt, die vielen „Veränderungen der Schaubühne hüben die „Einigkeit des Orts auf, indem zum wenigſten „in ieder Handlung eine neue Gegend vorgeſtellet „würde. Und ich finde, daß ich noch zu wenig „geſagt habe. Der Engliſche Spectateur ſagt „noch viel mehr Böſes davon, gleich in dem 5ten „Stück ſeines I Theils, das die Ueberſchrifft „führt: riſum teneatis amici, und doch ganz von „Opern handelt. Er nennt die Verzierungen „derſelben kindiſch und abgeſchmackt. Und „ſehe ich des Herrn D. H. Conſtantin an: So „finde ich in der erſten Handlung zwo, in der „andern fünf, und in der dritten wiederum fünf „Veränderungen der Schaubühne. Das heiſſe „ich nun gerade ein Dutzend Zaubereyen ge„macht, da die Zuſchauer auf D. Fauſts Man„tel,

läßt die Vernunft doch zu, daß man in Tragödien alles gereimt, oder in Verſen ausdrücket. Warum? weil es überhaupt nicht wider die Vernunft iſt, ſeine Gedanken gereimt oder in Verſen auszudrücken. Denn man kan eben ſo wohl fragen: Wo reimt oder ſpricht man denn in Verſen in der Welt in allem Thun und Laſſen? im Ernſte, wie im Scherze? im Trauren wie bey der Luſt? im Haſſe wie in der Liebe; im Zorne, wie im Mitleiden? ia wenn man aufſteht und zu Bette geht? So wenig alſo, als es nicht zu verwerfen iſt, wenn man alles in Verſen vorträgt, obgleich dieſes ſich nicht alſo im menſchlichen Leben würklich in allen Handlungen äuſert, eben ſo wenig iſt es zu verwerfen, wenn man alles ſingend vorträgt, obgleich dieſes ſich nicht alſo im menſchlichen Leben würklich in allen Handlungen äuſert.

„tel, ich will nicht ſagen, auf einem Beſenſtiele, „durch die Lufft wer weis wohin geführet wer„den. Es iſt alſo kein Wunder, daß der Herr „D. dieſen wunderlichen Gebrauch der Opern „zu rechtfertigen ſuchen muß. Aber er verthei„diget ſolchen wiederum auf eine Art, daß ich „nimmermehr vermuthet hätte, und kan mirs „faſt nicht einbilden, daß es möglich geweſen, „ohne Vorſatz mich ſo unrecht zu verſtehen. Ich „ſtreite ja nicht wider die ungeſchickte Vorſtel„lung der Maſchinenmeiſter, da ſie bald einen „Garten, bald eine See, bald die Stadt Rom u. „ſ. w. nachzuahmen ſuchen. Ich räume es ih„nen ein, daß ſie ihre Sachen recht ſchön ma„chen; ich bewundre ſie gar, daß ſie zuweilen „ſo glücklich darinnen ſind. Nur die Verän„derung aller dieſer Vorſtellungen in einer ein„zigen Oper taugt nichts; und daran haben „gleichwohl nicht ſie, ſondern die Poeten Schuld, „die es ſo haben wollen, und ihre Fabeln ſo ein„richten, daß ſie nicht an einem Orte vorgehen „können. Jene möchten immerhin alle Vor„theile der Natur und Kunſt zuſammen neh„men, und uns auf einer Schaubühne einen „gewiſſen Ort ſo prächtig und natürlich, als „möglich iſt, vorzuſtellen. Nur müſte man „denſelben nicht alle Augenblick in was anders „verwandeln. Die alte Griechiſche Schau„bühne hat die prächtigſten Veränderungen ge„habt, und an Gröſſe und Anſehen alle heutige „Opernbühnen übertroffen. Aber iedes Schau„ſpiel behielte ſeine einzige Verzierung bis zum „Ende;

„Ende; und ſo wuſte der Zuſchauer doch, wo „er war: Da hingegen der Zuſchauer einer „Oper ſich ſo zu reden auf Reiſen befindet; oder „was noch beſſer eintrifft, in einem bezauber„ten Lande iſt, wo die Oerter ſelbſt bey ihm vor„über reiſen. Mit der Einigkeit der Zeit iſt es „in Opern eben ſo elend beſchaffen; indem ſel„bige faſt in keiner einzigen beobachtet wird, „wie doch die Regeln der Wahrſcheinlichkeit un„umgänglich erfordern, wenn die Handlung an „einander hangen, und nicht durch iede Nacht „unterbrochen werden ſoll. Doch da der Herr „D. nichts zur Rechtfertigung dieſes Fehlers „vorgebracht, als daß die Vernunft es mit einer „gefärbten Nacht und hölzernen Morgenröthe, „ſo genau nicht nähme: So habe ich es nicht „nöthig mich dabey länger aufzuhalten.

„Endlich und zum Beſchluſſe erklärt ſich der „Herr D. H. etwas näher, und geſteht mir „mehr zu, als ich vielleicht von irgend einem „andern Liebhaber der Opern hätte vermuthen „können. Vors erſte hält ers mit mir für un„gereimt, daß man in deutſche Opern italie„niſche Arien menget, der italieniſche Text mag „noch ſo bequem zur Muſik ſeyn. Denn „iſt die deutſche Sprache ganz ungeſchickt, ſchön „geſungen zu werden; * warum ſchaffet man

 ſie

* Wenn einige geglaubet, daß die deutſche Sprache zum Singen ungeſchickt ſey, ſo iſt ſolches wohl ein Vorurtheil geweſen, welches mehrentheils erloſchen. Die Italieniſchen Sänger welche man anfangs öf- ters

„ſie nicht ganz und gar auf der Opernbühne ab?
„Zweytens giebt er mir zu, daß man in den
„Opernmuſiken mehr auf eine edle Einfalt, als auf
„die unförmlichen Ausſchweifungen der Italie-
„ner ſehen ſolle, welche durch ihre gar zu häufi-
„gen Künſteleyen den Text ſo unverſtändlich ma-
„chen, daß man eines Buches bedarf, um eine
„einzige Zeile zu verſtehen. Die Urſache, die
„er auch von dieſem letztern angiebt, iſt voll-
„kommen richtig, und ich habe nichts hinzuzu-
„ſetzen, als daß ich hoffe, der Herr D. werde
„noch mit der Zeit völlig anders Sinnes wer-
„den, und alles Singen auf der Schaubühne
„vor ungereimt erklären.

„Was die Zeugniſſe der Critikverſtändigen
„anlangt, die ich in der Crit. Dichtkunſt angefüh-
„ret habe: So hat er darwider etwas zu erin-
„nern. Die Herren von St. Evremont und des
„Callieres hält er für ein paar Leute, die in be-
„ſondern Meinungen eine Ehre ſuchen. Allein
„wer die Stellen, darinnen ſie ihre Gedanken
„von Opern vorgetragen haben, im Zuſam-
„menhange lieſt, wird dabey das Gegentheil
„glauben. Gleichwohl ſcheinen auch la Bruy-
„ere, Boileau und Racine ihm deswegen ver-
„dächtig, weil ſie Franzoſen ſind, und folglich
nie-

ters ohne Grund bewundert, haben die deutſche Sprache nur deswegen vor ungeſchickt gehalten, weil ſie ſelbſten darzu ungeſchickt waren; jetzo aber da Deutſchland ſelbſten ſo gute Sänger als Italien nimmermehr hat, weiß man es aus der Erfahrung beſſer.

„niemals andre als Franzöſiſche Opern geſehen „haben; die aber dem Herrn D. H. ſehr elend „zu ſeyn düncken. Hierauf habe ich verſchiede„nes einzuwenden. *

„Denn vors erſte iſt die Operbühne in Frank„reich von dem berühmten Lulli, der ein Italie„ner war, zuerſt eingerichtet und recht empor „gebracht worden. Wie kan es alſo ſeyn, daß „dieſe Leute, die ſelbſt denen von ihm geſetzten „Opern beygewohnet, nicht gute Muſiken gehört „haben ſollten? Man ſehe, was R. Steele die„ſem Lulli in dem Falle für ein Lob gegeben, „daß er die Franzöſiſche Muſik nicht ganz abge„ſchafft, ſondern ſie durch die Italieniſche Art ein „wenig angenehmer gemacht. Dieſe Stelle „ſteht im I Th. im 29ſten St. Bl. 110 der 8ten „Engl. Ausgabe. Hernach geſetzt, daß die „Franzöſiſche Muſik, denen, die der Italieni„ſchen gewohnt ſind, zu ſchlecht und einfältig,

* Ich halte gleichfalls davor, daß diejenigen, welche die franzöſiſchen Opern vor ſo gar ſchlecht halten, ſich irren. Sie ſind in einigen Stücken beſſer und in einigen auch ſchlechter, als die Italieniſchen. Beſſer ſind ſie, weil ſie den Text nicht ſo ausdehnen und zerreiſſen, wie die Italiener; ſchlechter ſind ſie, weil ſie keine ausgeſuchte Melodien haben, und nicht ſo melodiſch ſind, wie die Italieniſchen. Es iſt aber deswegen die Folge nicht, als ob die Melodie nicht zugleich mit der Nachahmung der Natur könnte verbunden werden. Es ſind ferner die Italiener in der Harmonie nicht allzu veſt und regelmäſig, aber die Franzoſen ſind noch ſeichter, nicht als ob ſie nicht ſcharfſinnig genug darzu wären, ſondern weil ſie nicht fleißig und aufmerkſam genug dazu ſind.

„oder gar wie ein Geheule vorkäme: So kan „doch dieſes nicht der Grund ſeyn, warum ſie „gebohrnen Franzoſen, die derſelben von Jugend „auf gewohnt ſind, ja eine ſolche muſikaliſche „Einfalt allein für ſchön halten, mißfallen habe. „Zum wenigſten haben ſie dieſen Grund ihres „Misfallens nicht angegeben. Ferner hab ich „in der Abhandlung von dem Bathos in den „Opern auch Zeugniſſe der Engelländer und „Italiener angeführt, die gewiß die Vorzüge der „Italieniſchen Muſik nur gar zu wohl eingeſe„hen; und gleichwohl davor halten, daß eine „Oper eine Misgeburt ſey. Und endlich will „ich zum Beſchluſſe noch einige Zeugniſſe hin„zufügen, die meinem Gegner ſolche Urtheile „von dem Italieniſchen Singen ſagen werden, „die ich mich, ihm ſelbſt zu ſagen nicht getrauet „hätte.

„Der beredte P. de la Sante hat in ſeiner „vor etlichen Jahren zu Paris öffentlich gehalte„nen Rede: Quod Galli plus ingenio valeant, „quam reliqui Europæ populi * von den Italie-nern,

* Dieſes zeiget von einer groſſen Selbſtliebe der Franzoſen, wenn ſie ſich vor witziger als andere Europäiſche Völker halten, und noch lächerlicher iſt es, wenn ſie ſich ſelbſten damit ſo breit machen wollen. Kluge Franzoſen wiſſen ſelbſten, daß ihnen die Deutſchen in vielen Wiſſenſchaften überlegen ſind, in den meiſten aber die Wage halten. Man könnte dieſer Lobrede des P. de la Sante, die durchgehends nach eigenem Lobe nicht eben allzu wohl riechet, eine andere entgegen ſetzen, da durch untrügliche Gründe gezeiget

„nern, folgende Gedanken; Bl. 21 heißt es:
„Non iam imitantur (*Itali*) aquilas, a ſuis con-
„ſecratas maioribus; non audaci uolatu ferun-
„tur ſurſum; non tranſiliunt nubes; non toni-
„truum regionem ala transcendunt impauida:
„Sed leuicularum inſtar hirundinum criſpant au-
„ras nugaci penna; hac & illac ſine lege, ſine
„conſilio, ludibundæ uolitant; loquacitate ar-
„gutula aures potius uellicant, quam blande re-
„creant. Und wenn dieſes iemanden mehr von
„den Poeten, als von den Sängern, geredt zu
„ſeyn, dünken ſollte; ſo leſe man nachfolgende
„Stelle Bl. 32. 33. Mente ſi lubet conuole-
„mus in Italiam: ecquos heroas in ſcena ſpecta-
„bimus? Amaſios plerumque in languidulas
„effuſas querimonias: ore imbelli cupidineas
„effutientes formulas: accinctos diis e machina
„prodeuntibus & amatoria fouentibus delira-
„menta: circumſtipato ſemiuirorum grege, mol-
„libus exilium uocularum numeris, tractim &
„pueriliter ſuſpirante: nunc ab imis ad ſumma,
„nunc a ſummis ad ima uolubilibus ſubuetante
„gutturibus: Sybaritica interim harmonia la-
„ſciuioribus modulis heroicum eneruante ſpe-
„ctaculum. Noch ein andrer Scribent, Mr.
„de Freneuſe in ſeiner parallele de la muſique
„françoiſe & italienne; geht gar ſo weit, daß
„er ſich dieſer Worte bedient: la langue cou-
„lante,

get wird, quod Galli reliquis Europæ populis, in muſica, matheſi, cognitione antiquitatis Romanæ Græcæque, maſcula eloquentia & addiſcendis linguis extraneis ſint inferiores a potiori.

„lante, badine & emmielée, ſuffit aux muſiciens, „pour ſe faire admirer avec des talens me- „diocres.

„Doch weil ich vorher ſehe, daß dieſe Zeug- „niſſe Franzöſiſcher Scribenten, meinem Geg- „ner wiederum nicht anſtehen werden: So will „ich ihm auch einen Italiener anführen. Es „iſt dieſes der Herausgeber des obgedachten „Teatro Italiano, welches zu Verona in drey „Bänden in 8 im Jahr 1728 herausgekom- „men iſt. In der vorangeſetzten Hiſtorie des „italieniſchen Theaters heißt es Bl. 22. Orche „diremo di quello, che ſopra tutto importa, „cioè de' coſtumi? Platone ne' libri della Re- „publica volea, che il governo ſi prendeſſe ſin- „golar cura della Muſica e de' modi di eſſa, con- „ſiderando, che l'eſſer molle, laſciva, ed effe- „minata, quale appunto è l' odierna in ecceſſo, „puo aver qualche forza ſopri i coſtumi. Or „che ſara poi da dire del opere rappreſentative? „indubitato eſſendo, che poſſon queſte moltiſ- „ſimo, e che gran male è veramente atto, a fa- „re il Teatro.* Und hernach ſchreibt er Bl. 37. Videſi

* Auf deutſch: Was ſoll ich nun davon ſagen, ſo am wichtigſten iſt, nemlich von den Gewohnheiten? Plato wollte in ſeinem Buch von der Republik, daß die Regierung ſich beſonders um die Muſik und derſelben Tonarten bekümmern ſollte, indem er ſahe, daß das weichliche, geile und weibiſche Weſen derſelben, welches eben bey unſerer heutigen Muſik im hohen Grad iſt, einen Einfluß in die Sitten haben könnte. Was wird man alſo von der Vorſtellung der

„Videſi qualche volta, con tutta la magia della „muſica, per Tragedie ben recitate, reſtar ab„bandonnati i Teatri, de piu famoſi cantori for„niti. Qual paragone per verità d' un tal trat„tenimento con quello, che togliendo alla mente „il piacere, tutto negli orecchi il confina? Egli „è certo, che nel canto i coſtumi e modi delle „età, delle paſſioni, e la natural rappreſentazio„ne del vero, che ſono gli organi del teatral „diletto, affato ſi ſmarriſcono: E tanto piu, do„po introdotta queſta inſoffribil proliſſità del „Arie, nelle quali tal volta nè poeſia più ſi rav„viſa, ne muſica: ne muſica dico: gia che mu„ſica dice concento, ed ora non ſi gode ſpeſſo „che un ſuono, e fino il penſiero del compoſi„tore negli Smoderatì abellimenti tutto ſi di„ſperde e periſce. *

Hieran

der Opern ſagen müſſen? ohne Zweifel daß ſie viel ausrichten können, und daß es viel Schaden verurſachet, ſolche auf der Schaubühne aufzuführen.

* Man ſiehet bisweilen, daß gut vorgeſtellte Tragödien die Opernbühnen, mit aller ihrer muſikaliſchen Zauberey und ohngeacht die berühmteſten Sänger ſich darauf befinden, ganz leer machen. Welche Gleichheit hat nicht würklich dieſes Verfahren mit demjenigen, da man an ſtatt dem Verſtande zu gefallen, ſich nur allein auf die Kützlung der Ohren befleiſiget? Es iſt gewiß, daß das Singen die Gewohnheiten und die Eigenſchafften des Alters, der Leidenſchaften, und die natürliche Vorſtellung des Wahren, als Merkmale einer guten Schaubühne ganz verdunkelt werden: Und zwar um ſo vielmehr, ſeit dem man eine unerträgliche Länge der Arien eingeführ-

„Hieran mag es genug ſeyn, und ich will es „nunmehro unpartheyiſchen Richtern überlaſ„ſen, zu urtheilen, auf weſſen Seite die Ver„nunft ſtehe? Ich habe indeſſen in dieſer Ver„theidigung des letzten Capitels der critiſchen „Dichtkunſt eben ſo wenig ſcherzen wollen, als „in dem Capitel ſelbſt. Es iſt mein ganzer „Ernſt was ich ſchreibe, und ich kan zum Be„ſchluſſe gar wohl mit dem ſchon angeführten P. „de la Sante verſichern: me uero ſi deceat „Parnaſſi ædilem agere, proſcribam immiſeri„corditer, quicquid animos emollit & effemi„nat; neque quidquam in theatro patiar, quod, „uel ſi ſapiat ingenio, uirtuti non ſapiat.

II.

Vierte Fortſetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeiſter.

Zehntes Hauptſtück. **Von den Diſſonanzen überhaupt.** Die Diſſonanzen verurſachen bey einer Muſik deſto gröſſern Nachdruck, wenn ſie wohl gemäſſiget ſind. Die Conſonanzen ſind gleichſam das Fleiſch und Fiſch, die Diſſonanzen aber das Salz und Gewürz.

geführet, in welchen ſich manchmal weder die Poeſie noch die Muſik mehr gleich ſieht: Ich ſage auch die Muſik: da wenn nemlich das Orcheſter die Harmonie abſpielet, der Sänger aber nichts als nur einen Laut hören läſſet, und die guten Gedanken des Componiſten durch die unmäſſigen Auszierungen gänzlich zu Grunde richtet.

Gewürz. Wo zu viel Diſſonanzen angebracht ſind in einer Muſik, da iſt ſolche einem verſalzenem Gerichte gleich. Die Diſſonanzen werden bald ſtärker bald ſchwächer erfordert in dieſem oder jenem Stück, gleichwie auch eine Speiſe mehr Gewürz als die andere erfordert. Weil aber die Diſſonanzen eigentlich keinen Geſchmack geben, ſondern ihn nur reitzen, ſo müſſen ſolche weder zu ſtark noch auch zu ſchwach ſeyn.

Der Gebrauch der Diſſonanzen geſchiehet auf dreyerley Weiſe! Erſtlich in der Fortſchreitung der Stimmen, wenn ſich die Noten verwechſeln. Hernach im Durchgehen. Drittens in den Rückungen oder Bindungen. Die Wechſelnoten (Note cambiate) ſind wohl von den durchgehenden zu unterſcheiden. Die durchgehenden Noten kommen nur in einer Stimme vor, da nemlich nur eine Stimme ſich beweget, es ſey unten oder oben; die Wechſelnoten aber müſſen allemal zwey Stimmen haben, die ſich beyde bewegen. Die durchgehende finden ſich nur im Aufſchlag (in arſi) ein, und wo kein Accent iſt, die Wechſelnoten aber im Niederſchlage (in theſi) und wo ein Accent iſt. Bey den erſtern vernimmt man den Mislaut zuletzt, und dringen nicht ſo tief ins Gehör, als die Wechſelnoten da man den Mislaut zuerſt höret. Die Wechſelnoten finden nur in hurtiger Fortſchreitung der Stimmen in Schritten und zwar mehr im Abſteigen als im Aufſteigen Platz. Beykommendes Exempel Tab.

I fig.

I fig 1 kan die Sache wohl erläutern, in welchem die Noten ſo durchgehen mit einem Kreutzlein die Wechſelnoten aber mit einem Sternlein bezeichnet ſind, ſo wohl über dem Diſkant als unter dem Baß.

Von den Rückungen und Bindungen werden in der Folge viele Exempel vorkommen, hier iſt nur die allgemeine Regel anzumerken, welche alſo lautet: **Eine iede Diſſonanz, die rückend angebracht wird, muß ſchon vorhero liegen.** Vorhero liegen aber heiſſet, wenn von den zwey Tönen, ſo die Diſſonanz beſtimmen, ſchon einer zuvor da geweſen.

Hier behauptet nur Herr **Mattheſon** ſeinen Irrthum von den Conſonanzen ferner, wiewohl ohne hinzugeſetzte Beweisgründe, wenn er ſagt: **Es ſind im Grunde eben ſo viel Diſſonanzen als Conſonanzen.** Er hält nur die Secunden, Quarten, Septimen und Nonen vor Diſſonanzen, die übermäſſigen Sexten, Tertien und Octaven ꝛc. ſind bey ihm lauter Conſonanzen. Ich habe im dritten Theil des zweyten Bandes dieſer Schrifft p 108 ꝛc. ſchon die Sache erkläret, und iſt alſo nicht nöthig mich hier aufzuhalten.

Es werden hier etliche Exempel vom Misbrauch der Diſſonanzen gegeben, wovon ich zwey deswegen anführen will, weil ich einen eben nicht ungeſchickten Componiſten kenne, der ſich kein Gewiſſen macht dergleichen Ungeheuer von Diſſonanzen zu gebrauchen, ia auch ſchon die Nachahmung bey einem Anfänger der Com-

poſition

poſition wahrgenommen habe. Man ſehe Tab. I fig. 2 und 3, und höre dieſe ſchwarzen muſicaliſchen Geiſter heulen, und ſage mir, ob man ſie nicht mit Recht aus dem harmoniſchen Paradies verſtöſſet? Bedenklich iſt es, daß Herr Mattheſon von dieſen verminderten Octaven in den Exempeln vom Misbrauch der Diſſonanzen etwas erwähnet, da ſie doch nach ſeiner Lehre Conſonanzen ſind.

Elftes Hauptſtück. **Von den Secunden ins beſondre.**

Die Auflöſung der kleinen Secunde, die aus einem kleinen halben Ton beſtehet, geſchiehet durch die groſſe und kleine Terz, da beyde Stimmen von einander treten. Siehe Tab. I fig. 4. Die Auflöſung der Secunden, die aus einem groſſen halben, oder ganzen Ton, er ſey klein oder groß, beſtehen, geſchiehet durch die groſſe und kleine Terz im Baß allein, welcher vorhero liegen und hernach einen ganz oder halben Grad hinunter treten muß. Siehe Tab. I fig. 5. Wenn die Secunde aus einem groſſen halben Ton ſich iederzeit in die kleine Terz auflöſet, ſo lieget der Grund davon in der Muſikleiter; denn wenn der Baß auch einen ganzen Grad hinunter tritt, ſo entſtehet doch nur eine kleine Terz. Der Baß müſte einen Sprung machen, wenn der halbe groſſe Ton ſich in die groſſe Terz auflöſen ſollte. Da er aber keinen Sprung machen, ſondern nur Stuffenweiß herunter treten kan, ſo löſet ſich auch ordentlicher Weiſe die Secunde aus einem groſſen halben Ton iederzeit in die kleine

Terz. Auserordentlich kan es ſeyn, wie Tab. II fig. 1.

Drittens löſet ſich die Secunde in Geſellſchafft der Septime, auch der Quarte, in die groſſe und kleine Terz bey liegendem Baſſe. Tab. II. fig. 2.

Viertens löſet ſich die Secunde bey liegendem Baſſe auch in der Oberſtimme in die Terz melodiſch wie Tab. II. fig 3.

Fünftens wird die Secunde in die groſſe und kleine Sexte aufgelöſet, bey der Bewegung beyder Stimmen, da die obere durch einen Sprung in die Quarte hinauf, die untere aber einen halben oder ganzen Ton herunter gehet, wie Tab. II, fig. 4.

Sechſtens geſchiehet die Auflöſung der Secund durch die kleine Quinte, wenn die Oberſtimme eine kleine Terz hinauf ſpringet, und die untere einen halben Ton herunter geht. Siehe Tab. II. fig. 5.

Siebendens kan die Auflöſung der Secunde auch die groſſe Quarte ſchrittweiſe verrichten, wie das Exempel Tab. II. fig. 6. zeigt.

Achtens wird die Auflöſung der übermäſigen Secunde durch die Zurückweichung der Unterſtimme bewerkſtelliget, und heiſſet eine Verzögerung. Siehe Tab. II. fig. 7.

Endlich iſt die neunte Auflöſung der übermäſſigen Secunde in die groſſe Terz in der Oberſtimme, wie Tab. III. fig. 1.

Zwölftes Hauptſtück von den Quarten.

Die Quarte löſet ſich durch die groſſe und kleine

kleine Terz auf, wie Tab. III. fig. 2. Dieſe Auflöſung geſchiehet auch vermittelſt einer Freyheit durch einen Sprung, wie Tab. III. fig. 3.

Die zweyte und dritte Auflöſung geſchiehet durch Quarten, ſowohl durch die ordentliche als durch die groſſe, wie Tab. III. fig. 4.

Die vierte Auflöſung kan die Quinte verrichten, wenn der Baß, an ſtatt die rechte Zeit zu erwarten, bis die Oberſtimme in die Terz getreten, einen Sprung unter ſich thut, daß dadurch eine kleine Quinte hervor kommt, die vermittelſt der Mittelſtimme ſich wohl ausnimmt, wie Tab. III. fig. 5.

Die fünfte Auflöſung der Quarte wird durch die völlige Quinte angeſtellet, iedoch nicht in zweyſtimmigen Sachen, ſelten in einem Trio, wohl aber in einem Quatuor, wie Tab. IV. fig. 1. Wenn man aber die Sache genau beym Licht beſiehet, ſo ſind doch in der andern und vierten Stimme im andern Tackt bey c, d, zu dem Baß g, dis, zwey verdeckte Quinten vorhanden, welche doch die allermeiſten Componiſten zulaſſen, weil die eine Stimme davon eine Mittelſtimme iſt.

Die ſechſte Befreyung der gebundenen Quarte wirkt die groſſe oder kleine Sexte aus, auf zweyerley Art. Einmal wenn die Oberſtimme einen Grad ſteiget, und die untere einen ganzen oder halben fällt: Etwas ſeltſamer wenn beyde Stimmen fallen, die obere einen halben oder ganzen Grad, und die untere eine Quarte. Tab. IV. fig. 2 zeiget dieſe zwey Fälle,

Die ſiebende Aufloͤſung der Quarte wird durch die Septime verrichtet, und zwar durch einen unregelmaͤßigen Durchgang, wie Tab. IV. fig. 3.

Achtens loͤſet ſich die Quarte in die Octave, wenn der Baß eine Terz hinauf, der Diskant aber Gradweiſe herunter tritt, wie Tab. IV. fig. 4.

Neuntens loͤſet ſich die Quarte durch die None wie Tab. V. fig. 1.

Von der kleinen Quarte macht hier Herr Mattheſon nuͤtzliche Anmerkungen, und gedenkt zugleich der uͤbermaͤſigen Quinte dabey, weil die kleine Quarte in der Verkehrung zur uͤbermaͤſigen Quinte wird. Er zeiget deswegen den Gebrauch der uͤbermaͤſigen Quinte aufwaͤrts und der kleinen Quarte unterwaͤrts in der Melodie in der 2ten Figur Tab. V. Man ſiehet wohl, daß die uͤbermaͤſige Quinte etwas harte klingt, als welche ſich von der guten Proportion mehr entfernet als die kleine Quarte, und eben dieſes Exempel laͤſſet ſich in der folgenden 3ten Figur viel beſſer hoͤren, als da die unfoͤrmliche uͤbermaͤſige Quinte herausgeſchmiſſen iſt.

In der Harmonie wird die kleine Quarte bald durch die Verzoͤgerung des Baſſes, bald der Oberſtimme verurſachet, und die Aufloͤſung iſt deſto angenehmer, nachdem man darauf gewartet hat. Tab. V. fig. 4. zeiget dergleichen Faͤlle.

Herr Mattheſon bringt noch ein Exempel bey, worin er den Gebrauch der kleinen Quarte

und übermäſigen Quinte; der erſten in der Melodie aufwärts, und beeder in der Harmonie ſammt ihrer Verkehrung bemerket. Siehe fig. 1. Tab. VI. Die Verkehrung der Oberſtimme zur untern weiſet fig. 2 dieſer Tabelle.

Es folget nun die groſſe Quarte, welche auf viererley Art durch die Sexten ſich auflöſen kan. **Erſtlich** da die Grundſtimme liegen bleibet, und die obere einen Schritt aus der Terz in die groſſe Quarte hinauf tritt, worauf ſie beyde eine Gegenbewegung ohne Sprünge anſtellen. Fig. 3. Tab. VI. **Zweytens** da die Oberſtimme lieget, und der Baß zurücke tritt. Fig. 4. Tab. VI. **Drittens** bey liegendem Baſſe wenn die Oberſtimme eine kleine Sexte herunterſpringet. Fig. 5. Tab. VI. **Viertens** wenn beyde Stimmen zugleich in gerader Bewegung heruntertreten, wie Fig. 6. Tab. VI. Gleichwie aber die gerade Bewegung gar leicht zu Fehlern Anlaß geben kan; als iſt wohl dieſe vierte Art die ſchlechteſte.

Die groſſe Quarte kan auch durch die Quinte aufgelöſet werden, wie Fig. 1. Tab. VII. Ferner durch die Terz, da der Alt des Baſſes Stelle vertritt. Fig. 2. Tab. VII. Endlich in vierſtimmigen Sachen durch die Octav, theils bey ſpringendem Baß und gehender Oberſtimme, da der Baß eine Quarte herunter ſpringet, und die Oberſtimme einen halben Ton hinauf gehet, theils bey ſpringender Oberſtimme und gehendem Baß, da die Oberſtimme eine kleine Quarte

in die Höhe ſpringet, und der Baß einen ganzen Ton fället. Siehe Fig. 3. und 4. Tab. VII.

Dreyzehntes Hauptſtück **von den Septimen.**

Man hat dreyerley Septimen, die groſſe, die kleine und die verkleinerte. Die erſte kommt in den groſſen Tonarten, und die zwey letztern in den kleinen Tonarten vor. Die groſſe und kleine Septime werden hauptſächlich auf neunerley Art aufgelöſet. **Zum erſten durch die Terz,** da die gebundene Septime in der Oberſtimme rücket, der Baß aber eine Quarte hinauf und hernach eine Quinte herunter ſpringet, oder auch umgekehrt erſt eine Quinte herunter, und hernach eine Quarte hinauf ſteiget, wie alles Fig. 1. Tab. VIII weiſet. **Zum andern durch die kleine Quarte,** wobey die Noten verwechſelt werden. Fig. 2. Tab. VIII. **Zum dritten durch die gewöhnliche Quarte,** da die durchgehende None ſpäter eintritt als ſie ſollte, Fig. 3. Tab. VIII. denn eigentlich ſollte die Oberſtimme, wie Fig. 5. Tab. VII, ſtehen. **Zum vierten durch die groſe Quarte,** wobey die Grundnoten zertheilet werden, Fig. 4. Tab. VIII. denn eigentlich ſiehet der Baß wie Fig. 6. Tab. VII aus. **Zum fünften durch die kleine Quinte** durch die Gegenbewegung. Fig. 5. Tab. VIII. **Zum ſechſten durch die völlige Quinte,** und zwar auf zweyerley Art. Erſtlich wenn ſich die Oberſtimme der untern ſchrittweiſe in der Gegenbewegung nähert, wie Fig.

Fig. 1. Tab. IX. Zweytens, wenn die Unterſtimme in ihrem Klange aushält, und die obere in der Seitenbewegung in die Terz herunter ſpringet, wie Fig. 2. Tab. IX. Im erſten Fall iſt es die kleine, im andern die groſe Septime. **Zum ſiebenden** iſt die gewöhnlichſte und natürlichſte Auflöſung der Septime **in die Sexte**, wie Fig. 4. Tab. IX. deutlich zu ſehen. Die groſe Septime wird auch manchmal in die übermäſige oder gröſeſte Sexte aufgelöſet, wie Fig. 5. Tab. IX. **Zum achten** gehet die kleine Septime zuvor in ihres gleichen, ehe ſie aufgelöſet wird, Fig. 3. Tab. IX. **Zum neunten** wird die Septime **in die Octave** aufgelöſet, und zwar auf zweyerley Art. Erſtlich wenn die Oberſtimme gebunden einen Ton, der Baß aber eine Terz herunter in der geraden Bewegung fällt, wie Fig. 1. Tab. X. Dieſes klinget kahl und octavenmäſſig, wie Herr **Mattheſon** ſelber ſagt: Er meint aber doch in vielen Stimmen gienge es an, wie z. E. Fig. 2. Tab. X. eben dieſer Satz. Allein wer ſiehet nicht, daß dieſer Satz eben derſelbe bleibt, und deswegen nichts taugen kan, weil die verdeckten Octaven in den beyden äuſerſten Stimmen vorkommen, und einerley bleiben, man mag auch ſolchen mit zehn Stimmen bedecken wollen. In den Mittelſtimmen möchte es wohl angehen daß die Septime auf dieſe Art in die Octave aufgelöſet wird, aber wahrhaftig nicht in den äuſerſten. Die zweyte Art aber, da die Oberſtimme eine kleine Terz ſich hinauf beweget, als eine Mittel-

ſtimme, der Baß aber einen Ton in der Gegenbewegung herunter tritt, iſt viel beſſer, wie Fig. 3. Tab. X.

Die verkleinerte, oder kleineſte Septime wird aufgelöſet erſtens in die kleine Sexte in der Seitenbewegung da ſie vorhero in der Oberſtimme gebunden worden, wie fig. 4. Tab. X. zweytens ohne Bindung in die Quinte in der Gegenbewegung, wie fig. 5. Tab. X. drittens gleichfalls in der Quinte mit dem Unterſcheid, daß der Baß vorher gebunden iſt, fig. 6. Tab. X. Auſſerordentlich, oder figürlich gehet die kleineſte Septime in die groſſe Terz, wenn die Stimmen mit einander vertauſchet werden ohne Bindung in der Gegenbewegung. Fig. 7. Tab. X. wird der Tenor mit dem Baß und der Alt mit dem Diskant vertauſchet. Hernach in die groſe Quarte in der Gegenbewegung wenn die Oberſtimme eine kleineſte Septime herunter und der Baß eine falſche Quinte hinauf ſpringet, wie fig. 8. Tab. X. da der Diskant mit dem Baß verwechſelt wird. Endlich in die groſe Sexte in der Gegenbewegung, da der Diskant eine kleineſte Septime fällt und der Baß eine kleine Terz ſteiget, fig. 9. Tab. X. wo der Diskant mit dem Tenor, nach gebundener Oberſtimme vertauſchet wird. In dieſem Exempel macht im letzten Tackt ohne zwey, der Tenor mit dem Diskant folgende Quinten. Fig. 10. Tab. X. wird wohl ein Druckfehler ſeyn.

Vierzehntes Hauptſtück von den Nonen.

Es giebt kleine, groſſe und übermäßige Nonen. Die kleine und groſſe wird am allergewöhnlichſten in die Octave aufgelöſet, wenn ihr oberſtes Ende gebunden iſt, der Baß einen Grad ſteiget und die Oberſtimme darauf einen ganzen oder halben Schritt herunter tritt. Die Quinte und die Terz begleiten dieſen Accord. Fig. 11. Tab. X ſind dergleichen Beyſpiele und zwar a c kleine, b d aber groſſe Nonen.

Zum andern hilft ſich die None und ins beſondere die groſſe durch die Quarte heraus, wenn der Baß eine Quinte hinauf ſpringet, die Oberſtimme aber Schrittweiſe heruntergehet. Fig. 1. Tab. XI.

Zum dritten findet die None einen Ausweg durch die kleine Quinte, dabey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, wenn die obere einen Ton, die untere aber eine kleine Quinte abwärts fället, welches eine **Vorausnahme** iſt, weil der Baß mit ſeinem Sprunge eher kommt als er ſollte. Fig 2. Tab. XI.

Zum vierten kan die None in die groſſe Quinte gehen auf zweyerley Weiſe. Einmahl wenn der Baß eine Quart hinauf ſpringet, und die Oberſtimme einen Ton herunter tritt. Das anderemahl wenn beyde Stimmen Terzenweiſe gegeneinander ſpringen. Alsdenn iſt die letzte Figur eine Auslaſſung der Zwiſchennote, als welche ordentlich auflöſen ſollte. In den beyden Exempeln fig. 3. Tab. XI, A, B, iſt in dem letztern Beyſpiel B die ausgelaſſene Note c.

Zum fünften entbindet die None die Sexte,

ſie ſey klein oder groß, wenn der Baß eine Terz hinauf ſpringet, und die Oberſtimme einen Ton herunter tritt. Siehe Figur 4. Tab. XI.

Zum ſechſten kan die None erſt in die Septime gehen, ehe ſie ſich in die reine Quinte völlig auflöſet, wie Fig. 5. Tab. XI. Dieſen diſſonirenden Durchgang macht die Vollſtimmigkeit, die Hurtigkeit und die darauf folgende reine Quinte gut. Beſſer iſt es vielleicht wenn die None vermittelſt einer accentuirten Note in die Septime gehet, wie Fig. 6. Tab. XI.

Zum ſiebenden gehet die None in die Decime in der geraden und Seitenbewegung. Siehe Tab. XII. Fig. 1. die beyden Exempel A und B. Die erſte Ausweichung da der Baß eine Terz, die Oberſtimme aber, wie gebräuchlich, einen Ton fällt, gründet ſich auf eine Vorausnahme im Baß. Die andere gehöret zu den uneigentlichen Fällen.

Zum achten nimmt endlich die None erſt ihre Zuflucht zu einer andern None, ehe ſie völlig in Ruhe gebracht wird. Tab. XII. Fig. 2. Uebrigens ſagt der Herr Verfaſſer des Capellmeiſters, daß Corelli, der Fürſt aller Tonkünſtler, in der None etwas geſucht und gefunden, welches weder vor noch nach ihm keiner gethan hat; er ſey auch wer er wolle.

Herr Mattheſon ſchreitet nun mit folgenden Worten zur übermäſſigen None: „weil „es denn nun mit der übermäſſigen None bis„her ſo ſtill geweſen iſt, als wie mit einem Car„dinal, dem der Mund noch nicht geöffnet wor-

den;

„den; ſo wird wohl ein melodiſcher Pabſt er„fordert, der ſolches bey dieſem Intervall ver„richte. Bis zu ſeiner Erhebung wollen wir „ſub ſpe rati ſo viel ſagen, daß beſagte None „vier Auswege wiſſe. **Erſtlich** durch die Ge„genbewegung, da die Oberſtimme einen ganzen „Ton fällt und die untere einen halben ſteigt; „zum **andern** durch die gerade Bewegung, da „die Oberſtimme einen halben Ton die untere „aber eine mangelhafte Terz fället, wie Fig. 3. „Tab. XII, A und B weiſen. Dieſe beyden Gän„ge ſind in Wahrheit nicht die natürlichſten, „doch iſt der letzte dem erſten darum vorzuziehen, „weil der Baß ſich beſſer ſingen läßt. Sie „brauchen indeß beyde eine gute Bedeckung.

„**Drittens** in gerader Bewegung da die „Oberſtimme eine übermäſſige Secunde, und „der Baß eine kleine Terz fällt. Fig. 4. Tab. „XII.

„**Viertens** durch eine Seitenbewegung, da der Baß in ſeinem Ton aushält, die Oberſtim„me hingegen durch die in der Melodie gebräuch„liche übermäſſige Secunde ganz deutlich und „natürlich in die Octave ſchreitet. Fig. 5. Tab. „XII.

Nachdem Herr **Mattheſon** die Lehre von der Auflöſung der diſſonirenden Intervalle völlig zu Ende gebracht, ſetzet er nützliche Regeln hinzu, welche ich wegen ihrer Nothwendigkeit vollſtändig anmerken muß.

I. Der obere Ton eines nicht übereinſtimmenden Intervalls muß ordentlich nur in einer, nicht

nicht aber in zwey oder mehr Stimmen anſchlagen.

II. Die Auflöſungsnote ſoll nur, wenn ſie ein groſes Intervall, das iſt, eine groſe Terz, oder eine groſe Sexte ausmacht, nur in einer einzigen Stimme vernommen werden.

III. Die Secunde und Quarte haben gerne die Sexte neben ſich, und bey liegender Grundſtimme kan die Secunde doppelt geſetzet werden. Die Secunde hat auch öfters die Quinte bey ſich.

IV. Die Septime hat das an ſich daß ſie ſehr oft allein, ohne dem Beyſtand anderer Diſſonanzen gebrauchet werden kan, obgleich ihre Gefährten auch die Secunde und Quarte ſeyn können.

V. Die rückende Quarte kan nicht verdoppelt werden, weil ſie nur einen Hauptweg hat ſich in die Sexte aufzulöſen.

VI. Die Secunde kan zur Begleitung alle Conſonanzen vertragen, nur die Terz nicht gern.

VII. In vielſtimmigen Sachen kan bey dem Secundenaccord die Octave als eine Füllſtimme gebrauchet werden, welches gleichfalls bey dem Nonenaccord angehet.

VIII. Die Quarte leidet alle Conſonanzen neben ſich, ausgenommen die Terz, ordentlicher Weiſe.

IX. Die Sept nimmt bisweilen den harmoniſchen Dreyklang zur Begleitung, wenn aber ſolche

ſolche in die Sexte gehet verliert ſich die Quinte, da indeſſen die Octave und Terz bleiben können.

X. Die None hat eigentlich drey Conſonanzen gerne in Geſellſchaft, die Sexte, die Quinte und die Terz.

XI. Die Sexte und Quinte, wenn ſie gleich einer Bindung vorkommen, haben die Terz gerne zur Gefährtin.

Ich kan vor dieſesmal nicht weiter in dem vollkommenen Capellmeiſter gehen, weil ſchon allbereit zwölf Kupferplatten angefüllet ſind, welche ich doch um des Nutzens willen nicht vermindern können. Ich hoffe meine Leſer werden nicht müde werden, weil ich ſo lange mit dieſem Buche zubringe und es ſo genau durchgehe. Der daher entſpringende Vortheil iſt vielleicht deſto gröſer.

III.

Tentamen nouæ theoriæ muſicæ ex certiſſimis harmoniæ principiis dilucide expoſitæ. Auctore *Leonhardo Eulero.* Petropoli, ex typographia academiæ ſcientiarum. CIↃIↃCCXXXIX.

Das iſt,

Verſuch einer neuen Theorie der Muſik aus den richtigſten Gründen

der

der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler. Petersburg 1739. 1 Alph. 10 Bogen in Medianquart.

Dieſes Buch hat zu unſern Zeiten ſo wohl unter den Gelehrten als den Muſikverſtändigen allerhand Urtheile veranlaſſet. Es iſt von vielen gelobet, von vielen getadelt worden, und vielleicht hat man in beyden Fällen das Buch und den Sinn des Herrn Verfaſſers nicht wohl dabey eingeſehen, und dahero dem berühmten Verfaſſer nicht gründlich Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Es iſt dahero der Mühe wohl werth eines ſolchen gründlich gelehrten Mathematici Schrifft von der Muſik auf das allergenaueſte zu unterſuchen, und mit der möglichſten Vorſichtigkeit vermöge richtiger Beweiſe auszumachen, wie weit Herrn Eulers Vortrag Grund hat. Man bürde mir dabey nicht auf, als wenn ich mich eines Richteramts anmaſſen wollte. Ich ſchreibe als ein Liebhaber der muſikaliſchen Gelehrſamkeit, der derſelben Wahrheiten zu erweitern, zu erläutern und wo ich überzeugt zu ſeyn glaube, zu verbeſſern ſucht. Vermöge dieſes Umſtandes habe ich das Recht von muſikaliſchen Schrifften und Büchern meine Gedanken freymüthig zu entdecken, durchaus aber nicht iemand zu beleidigen. Ich werde zu dieſem Zweck zu kommen, die allerrichtigſte Ueberſetzung dieſer Schrifft machen, und meine Anmerkungen drunter ſetzen.

Vorrede.

Vorrede.

Man wußte ſchon in den alten Zeiten, da man die Muſik zu verbeſſern angefangen, gar wohl, daß diejenigen Dinge, welche die Annehmlichkeit der Muſik im Gehöre verurſachen, und das Gemüth vergnügen, weder von der Willkühr der Menſchen, noch von der Gewohnheit abhängen. Denn **Pythagoras**, der am erſten die Gründe der Muſik feſt geſetzet, hat ſchon erkannt, daß die Annehmlichkeit der Conſonanzen in begreiflichen Verhältniſſen ſtecken müßte, ob ihm gleich noch nicht bekannt geweſen, auf was Art ſolche das Gehör vernimmt. Da er aber die wahren Gründe der Harmonie nicht deutlich genug eingeſehen, und allzu viel auf ſeine Verhältniſſe gebauet, iſt er vom Ariſtoxen deswegen billig getadelt worden, welcher auf der andern Seite gleichfalls zu weit gegangen und um des Pythagoras Lehren niederzureiſſen alle Verhältniſſe und Zahlen aus der Muſik verbannen wollen. Unterdeſſen hat doch Ariſtoxen ſich nicht zu behaupten unterſtanden, daß eine wohlgeſetzte Melodie von ohngefehr und ohne allem Grund gefalle, ſondern er leugnete nur, daß die Urſach des Wohlklangs in den Pythagoriſchen Verhältniſſen ſtecke, und da er glaubte daß alles nur auf das Gehör ankäme, wollte er lieber von den Quellen nichts wiſſen, als die nicht zureichende Pythagoriſche Lehre, die noch darzu mit vielen Fehlern angefüllet war, bey der Muſik zu laſſen. Zu unſern Zeiten möchte man wohl mit mehrerm Recht zweifeln, ob es eine muſikaliſche

Theorie

Theorie gebe, durch welche man erklären kan, warum dieſe Melodie gefällt oder misfällt, weil wir die Muſik der Barbarn, die ihnen doch ganz ungemein gefällt, verabſcheuen, und dieſe hinwiederum in unſerer Muſik gar keine Annehmlichkeit finden. Wer hieraus ſchlieſen wollte, es wäre gar kein Grund der Annehmlichkeit in der Muſik vorhanden, der würde ſich ohnfehlbar übereilen. Da unſre Muſik aus ſo vielen faſt unzähligen Tonen zuſammengeſetzet, ſo kan man weder von unſerm Belieben, noch von der Barbarn Abſcheu für unſrer Muſik eher wohl urtheilen, als bis man die Theile, woraus ſolche zuſammengeſetzet, genau betrachtet. Sehet man erſtlich auf die allereinfacheſten Conſonanzen, aus welchen iede Muſik beſtehet, dergleichen die Octave, Quinte, Quarte, Tertie und Sexte, ſowohl groſſe als kleine, ſind, ſo wird kein Streit unter allen Nationen ſeyn, daß dieſe Conſonanzen dem Gehör nicht ſollten angenehmer ſeyn, als die Diſſonanzen, nemlich die groſe Quarte, die Septime, die Secunde, u. ſ. f. Da nun kein Grund dieſes allgemeinen Beyfalls angegeben wird, der bloſen Gewohnheit aber ſolches nicht zugeſchrieben werden kan, ſo wird billig nach der Urſach gefraget. Eben ſo verhält es ſich, wenn zwey oder mehrere Conſonanzen auf einander folgen, deren Folge ohne Urſache weder gefallen noch misfallen kan. Mehr Aufmerkſamkeit und Geſchicklichkeit wird erfordert die Annehmlichkeit vieler auf einander folgender Conſonanzen zu begreifen, als einzelner.

Wenn einzelne Conſonanzen gefallen, ſo iſt es genug, wenn man ſolche erkennet und derſelben Ordnung begreifet; wenn aber mehr Conſonanzen auf einander folgen, und ſolche gefallen ſollen, ſo muß man überdies auch die Ordnung begreifen, die in der Folge derſelben ſtecket. Da alſo die Mannigfaltigkeit dieſer Dinge, in welchen eine gewiſſe Ordnung herrſchet, ſo ſehr vermehrt wird, dergeſtalt daß alles zuſammen was die Ordnung ausmacht, nur von den ſchärfeſten Ohren kan begriffen werden, ſo iſt es nicht Wunder, wenn ein ſtumpfes Gehör keine Annehmlichkeit darin wahrnimmt. Wenn alſo die Barbarn in unſerer Muſik keine Annehmlichkeit finden, ſo iſt das kein Zeichen, daß keine Anmuth drinnen ſey, und daß ſolche uns nur aus Gewohnheit gefalle, ſondern vielmehr, daß die Ordnung und Anmuth ſo vielfältig ſey, daß dieſe Barbarn nur den geringſten Theil davon begreifen. Hierzu träget wohl die Gewohnheit viel bey, daß man die Ordnung einer Muſik deutlich begreifet, wenn man nemlich das Gehör übet und ſchärfet, nicht aber daß man ſich überrede, eine gewiſſe Compoſition könne annehmlich ſeyn, die andern unangenehm zu ſeyn ſcheinet. * Wer aber ſeine Ohren noch nicht

E ſo

* Was der gelehrte Herr Euler hier vorträgt, kan nicht ſo ſchlechterdings zugeſtanden werden, und leidet eine kleine Ausnahme. Sein Beweis daß es eine muſikaliſche Theorie gebe, iſt vortreflich, ohne der Ausnahme Eintrag zu thun, daß allerdings

ſo geſchärfet und vollkommen gemacht, der mag die allereinfacheſte Muſik anhören, für welcher wir wegen ihrer Einförmigkeit einen Ekel haben, indem wir uns ſchon an vollſtändigere Compoſitionen, in welchen mehr Ordnung herrſchet, gewöhnet. Da nun hieraus erhellet, daß allerdings eine muſikaliſche Theorie ſey, in welcher aus unleugbaren Gründen die Urſach kan dargethan werden von dem was gefällt oder misfällt, ſo habe ich mir vorgenommen ſolche zu unterſuchen, und auf ſolche eine muſikaliſche Theorie zu bauen. Obgleich viele dieſe Arbeit ſchon unternommen, ſo ſind ſie doch alle nicht weiter als bis auf die Lehre von den Conſonan-

zen

---

dings eine gewiſſe würklich ſchöne Compoſition einem andern misfallen, und im Gegentheil eine ſchlechte Compoſition einem andern gefallen könne, und zwar aus Gewohnheit, nicht von den Barbarn zu reden, ſondern von Liebhabern der Muſik, die ſolche verſtehen. Die Erfahrung beweiſet meine Ausnahme. Sempronius iſt ein guter Componiſt, welcher den Titium nachahmet, und ſich von Jugend auf dergeſtalt an deſſen Setzart gewöhnet, daß er mit Verdruß einen Contrapunct, den ich ihm vom Präneſtin vorgeſpielet, angehöret, ohngeacht ſolcher vortrefflich war, und er ſelbſt dergleichen Art zu ſetzen gelernet. Das macht die Gewohnheit. Dieſe Art der Compoſition gefällt mir nicht, ſagte Sempronius, ob ſolche gleich ſchön iſt. Warum? Darum war die Antwort. Darum bedeutet hier ſo viel, als die Gewohnheit, wenn ſolches gleich in keinem Aufſchlagbuch ſtehet.

zen gekommen *, ja ſie haben auch dieſe nicht ſo abgehandelt, daß ſie einen Nutzen in der practiſchen Muſik hätte: Was aber in dieſem Buche geleiſtet worden, obgleich die ganze Sache noch nicht erörtert, davon überlaſſen wir andern das Urtheil: Unterdeſſen ſtimmen die aus unſerer Theorie herausgebrachte Lehren mit der practiſchen Muſik ſo ſchön überein, daß wir an der Gründlichkeit und Wahrheit dieſer Theorie allerdings nicht zweifeln können. Wir ſind bey dieſem Unternehmen hauptſächlich den Naturkündigern gefolget, indem wir die wahren Urſachen von dem was in der Muſik als angenehm oder unangenehm empfunden wird, unterſuchet; wenn alſo die Theorie mit der Erfahrung übereinſtimmt, ſo glauben wir unſer Vorhaben wohl vollendet zu haben.

Es war alſo nützlich die Lehre von den Tonen aus ihren Quellen zu wiederhohlen, welche wir nicht nur deutlicher, als bisher geſchehen iſt, abgehandelt, ſondern auch, welches das meiſte war, zu den erſten Gründen in der Muſik gebrauchet. Wir haben nemlich deutlich gezeiget, in was vor einer zitternden Bewegung der Lufttheilchen ieder Ton beſtehe, und auf was vor Weiſe dieſe Bewegung das Gehör rühret,

* Mit Erlaubnis des berühmten Herrn Eulers. Ich habe die ganze Lehre vom Generalbaß und alſo die erſten Gründe der Compoſition ſchon demonſtrativ herausgegeben, ehe dieſes Buch in Deutſchland geſehen worden, nemlich an der Oſtermeſſe 1739.

daß die Empfindung des Tons entſtehet. * Hieraus hat ſich gegeben, daß die Vernehmung des einfachen Tons nichts anders ſey, als eine Empfindung vieler Schläge, die in gleichen Intervallen der Zeit auf einander folgen, und daß der Unterſcheid der tiefen und hohen Töne in der Vielheit dieſer Schläge dergeſtalt liege, daß, ie mehr Schläge zu gleicher Zeit die Ohren rühren, der Ton um ſo viel höher empfunden wird. Hernach haben wir die verſchiedene Arten Töne hervorzubringen unterſucht, und ſie auf dreyerley geſetzet, und die Geſchwindigkeit der Schläge, die ein gegebener klingender Körper in die Luft von ſich giebt, aus den erſten unumſtößlichen Gründen dargethan, woraus die Anzahl der Schläge, den ein ieder in der Muſik eingeführter Ton innerhalb einer Secundminute hervorbringt, hat können beſtimmt werden. Wir haben in dieſer Abhandlung auch allerdings eine neue Lehre von den Tonen der Blasinſtrumente vorgetragen, welches mit der Erfahrung alſo übereinſtimmt, daß es nothwendig wahr zu ſeyn ſcheint. Wir haben überdies die Kraft und Stärke der Tone fleiſig unterſuchet, und gewieſen, wie man alle Inſtrumente in der Muſik alſo verfertigen könne, daß alle Tone, ſie mögen in Anſehung der Tiefe unterſchie-

* Wie weit Herr Euler einen Vorzug vor andern, oder andere vor ihm hierin haben, das wird ſich bey dem Werk ſelbſten beſſer als hier erweiſen laſſen.

terſchieden ſeyn, wie ſie wollen, dennoch gleich ſtarke Töne durchaus von ſich geben, welches kein geringer Vortheil vor die Inſtrumentmacher zu ſeyn ſcheinet. *

Es ſtehet aber die Theorie der Muſik auf zwey Gründen feſt, wovon der eine in der genauen Erkenntniß der Töne beruhet, und eigentlich zur natürlichen Wiſſenſchaft gehört, welches im erſten Capitel zur Gnüge erörtert worden. Der andere Grund iſt aus der Metaphyſik herzuhohlen, durch welchen beſtimmt werden muß, aus was Urſachen verſchiedene Töne, die ſowohl zugleich als nach einander vom Gehör vernommen werden, gefallen oder misfallen: Dieſe Frage haben wir ſowohl vermittelſt der Vernunft als der Erfahrung alſo aufgelöſet und gewie-

* Das wäre eine vortreffliche Sache, wenn dieſes könnte zu Stande gebracht werden, was hier Herr Euler erfunden zu haben vermeinet. Vielleicht würde er ſich dieſes nicht ſo geſchwind überredet haben, wenn er eben zu der Zeit daran gedacht, daß die phyſikaliſchen Körper von den mathematiſchen ganz unterſchieden ſind. Denn es iſt nicht zu vermuthen, daß er mit des Cartes und Jungen die phyſikaliſchen Körper mit den mathematiſchen vor einerley halten ſollte, weil ſolches der Satz des nicht zu unterſcheidenden wiederſpricht. Auf dem Papier kan man die Körper durch die Rechenkunſt vortrefflich ſchön in gleiche Theile eintheilen aber in der Ausübung fehlt es, wenn gleich groſſe phyſikaliſche Körper gleiche Würkungen hervorbringen ſollen. Denn die phyſikaliſchen ſind nicht aus lauter ihnen ähnlichen Theilen zuſammengeſetzt, wie die mathematiſchen.

gewieſen, daß alsdenn zwey und mehrere Töne gefallen, wenn die Verhältniß vernommen wird, welche die Anzahl der Schläge, ſo zu gleicher Zeit ſich geäuſert, unter einander haben, das Misfallen im Gegentheil darinn beſtehe, wenn man keine Ordnung wahrnimmt, oder diejenige welche vorhanden zu ſeyn ſcheint, ſo gleich verdunkelt wird. Hernach haben wir gezeigt, wie die Ordnung der Töne deutlich vernommen werde, welche in der Verhältniß der zu gleicher Zeit geſchehenen Vibrationen enthalten, woraus deutlich zu ſchlieſſen, daß einige Verhältniſſe ſchwehrer andere leichter vernommen werden, und nachdem wir die Urſachen dieſes Unterſcheids unterſuchet, haben wir die Beſchaffenheit der Empfindungen und derſelben Stuffen beſtimmt, welche nicht nur in der Muſik von groſer Wichtigkeit ſind, ſondern auch in andern Künſten und Wiſſenſchaften, ſo die Schönheit zum Gegenwurf haben, groſen Nutzen ſchaffen können. Dieſe Stuffen aber ſind nach dem einfachen Weſen der zuvernehmenden Verhältniſſe in Ordnung gebracht, und zu eben derſelben Stuffe alle Verhältniſſe geſetzet worden, die auf gleiche Art vernommen werden. Es gehört alſo zur erſten Stuffe das allereinfacheſte Verhältniß der Gleichheit, * welches über-

* Cartes, Lippius, Kircher und andere Muſikgelehrte haben den Uniſonum vor keine Uebereinſtimmung erkennen wollen, welchen aber Prinz am erſten meines Wiſſens gar recht widerſprochen. S. muſikl. Bibl. I Bandes 2ten Theil p. 40.

überall ſehr leicht empfunden wird und aus zwey gleichen Tonen beſtehet. Hierauf folget die andere Stuffe, zu welcher gleichfalls nur ein Verhältniß gerechnet werden kan, nemlich die doppelte. Denn dieſe kan leichter vernommen werden, als alle andere Verhältniſſe, auſſer dergleichen Verhältniß, und hält in Tonen die Octave in ſich. Zur dritten Stuffe aber haben wir die dreyfache und vierfache Verhältniß gerechnet, weil man ſie mit gleicher Leichtigkeit vernimmt, und ſo haben wir auch die übrigen Stuffen, der Ordnung nach, beſtimmt, und einer ieden die Verhältniſſe, die gleich leicht vernommen werden, zugeeignet. Wir nennen ſie Stuffen der Annehmlichkeit, weil man durch ſie verſteht, wie viel Annehmlichkeit iede Conſonanz in ſich hat, oder welches auf eins hinaus kommt, wie leicht iede vernommen wird. Hieraus iſt deutlich um wie viel leichter einige Verhältniſſe als andere, wo ſie nur vorkommen, begriffen werden. Es iſt ferner klar, daß dieſer Unterſcheid nicht in den Nahmen beſtehe, welche ihnen die Alten gegeben, und daß die vielfachen Verhältniſſe nicht leichter vernommen werden, nach der Pythagoräer Meinung, als die übertheilige (ſuperparticulares) und dieſe leichter als die übertheilende (ſuperpartientes) ſondern die Beurtheilung derſelben aus ganz einer andern Quelle müſſe geſchöpfet werden, aus welcher eine viel gründlichere und der Erfahrung gemäſere Erkenntniß und Beurthei-

lung der Conſonanzen herflieſet. * Und auf dieſe zwey Grundſätze, wovon der eine phyſikaliſch, der andere metaphyſiſch iſt, haben wir die ganze Theorie der Muſik gebauet.

Was die Abhandlung des Werks ſelbſten betrifft, ſo iſt vor allen wohl zu merken, daß die Schönheit der Muſik hauptſächlich in zweyerley Dingen beſtehet; Eines gründet ſich auf den Unterſcheid unter den hohen und tiefen Tonen und das andere auf die Dauer der Tone. Unſere heutige Muſik pfleget mehrentheils mit dieſer doppelten Schönheit gewürzet zu ſeyn, unterdeſſen hat man doch noch Exempel, in welchen nur eine von beyden das angenehme verurſachet. In dieſer Abhandlung haben wir uns vorgenommen, nur diejenige Annehmlichkeit zu erörtern, welche aus dem Unterſcheid der Töne in Anſehung ihrer Tiefe und Höhe entſpringt, indem die andere Art der Schönheit nicht ſo ſchwehr iſt, und, wenn man die erſtere verſtanden, ohne Mühe kan eingeſehen werden. Denn gleichwie in dem Unterſcheid der Tiefe und Höhe keine andere Verhältniſſe zur Zeit ſtatt finden, als welche durch die Zahlen 2, 3 und 5 ausgedruckt werden, alſo ſind die Componiſten in dem Unterſcheid der Dauer nicht einmal bis hieher

* Es wird ſich unten geben, daß dieſer Satz des Herrn Verfaſſers ſo wohl wider die Natur der Conſonanzen, als auch die Erfahrung ſey, und die Pythagoräer ganz recht in dieſem Fall haben. Von der Praxi will ich gar nicht reden, denn das wiſſen alle Componiſten vorhin.

hieher gekommen, ſondern haben alle Art der Annehmlichkeit allein aus den Zahlen 2 und 3 genommen, wie denn auch das Gehör die ſo ſehr zuſammen geſetzten Verhältniſſe dieſer Art nicht ſo begreiffen kan, wie von der andern Art.* In der Erklärung der muſikaliſchen Compoſition ſelbſten, welche nur auf den Unterſcheid unter den hohen und tiefen Tonen ſiehet, iſt der Anfang mit den Conſonanzen, oder vielen zugleich klingenden Tonen gemachet worden, wo nicht nur von allen Conſonanzen, die in der Muſik vorkommen können, gehandelt worden,** ſondern ſie ſind auch nach den Stuffen der Annehmlichkeit in Ordnung gebracht, woraus man ſogleich ſehen kan, um wie viel eine Conſonanz leichter vernommen wird, als die andere. Hernach ſind wir auf die Folge zweyer Conſonanzen fortgegangen und haben gezeiget,

* Herr Euler hat hier ſeinen Sinn etwas dunkel ausgedrücket, und wer es nicht verſteht, der muß ſich gedulten, bis ich unten auf die Sache ſelbſten komme. Denn es wäre viel zu weitläuftig ſolches hier zu erklären.

** Der Herr Verfaſſer hat nicht nur am angezogenen Orte alle mögliche Conſonanzen, die in einer Muſik vorkommen können, ſondern auch viele von den unmöglichen beygebracht, die nimmer bis an der Welt Ende in der Ausübung können gebrauchet werden, es wäre denn daß der Schöpfer den Menſchen andere Ohren machte, als ſie dermalen haben. Unten ein mehrers, als bis dahin ich den völligen Beweiß ſchuldig bleiben muß, da man indeſſen aus den zuverläſſigen Nachrichten im 22ten Theil p. 749 ſich überzeugen kan.

wie zwey Conſonanzen beſchaffen ſeyn müſſen, wenn auch die Folge dem Gehör angenehm fallen ſoll. Wir haben ferner dieſes auf eine Reihe von mehrern Conſonanzen erſtrecket, ja auf alle und iede muſikaliſche Stücke, weil nicht auf die Dauer der Töne geſehen wird. Die Beurtheilung aber aller dieſer Dinge haben wir auf die Exponenten der Zahlen geſetzet, in welchen aller Nachdruck und die Natur, ſowohl der einzelnen Conſonanzen, als auch zweyer und mehrerer auf einander folgender, enthalten iſt, woraus erſtlich die Exponenten der einfachen Conſonanzen, hernach die Exponenten zweyer aufeinander folgender Conſonanzen, und drittens die Exponenten der Reihen mehrerer auf einander folgender Conſonanzen entſprungen ſind, und in dieſen drey Dingen beſtehet die ganze Muſik überhaupt betrachtet. Wir ſind ſofort zu allerhand Gattungen muſikaliſcher Compoſitionen geſchritten, da denn am erſten ſich die Lehre von den muſikaliſchen Geſchlechtern gezeiget, die beſchrieben worden, daß ſie eine Zuſammenfaſſung verſchiedener Töne die zur Hervorbringung einer Harmonie geſchickt ſey, wovon die Lehre gleichfalls unter der Betrachtung der Exponenten abgehandelt worden. Man hat alſo alle muſikaliſche Geſchlechter erzählet, anfangs die einfacheſten, hernach bis zu denjenigen, ſo am meiſten zuſammengeſetzet ſind, und das Gehör noch vertragen kan. Bey dieſer Erzählung ſind wir auf die Geſchlechter, welche

ſowohl

ſowohl in den älteſten als neueſten Zeiten gebraucht worden, gekommen, dergleichen bey den Alten das einfacheſte des Mercurii, das Diatoniſche, das Chromatiſche und das enharmoniſche war, wovon die zwey erſtern beſonders mit den Lehren der Harmonie übereinſtimmen, der letztern aber, des chromatiſchen und enharmoniſchen, Aehnlichkeit nur geſehen wird. Denn da die Alten theils durch das bloſſe Gehör, theils durch unrichtige Lehren darzu gelanget, ſo iſt es kein Wunder, wenn ſie nur den Schatten der wahren Harmonie erhalten, wie denn offenbahr daß ſie ſelbſten hierinn den Mangel dieſer ihrer muſikaliſchen Geſchlechter erkannt haben. Sie haben auch mit dem Diatoniſchen Geſchlecht lange zugebracht, bis ſolches der wahren Harmonie gemäß eingerichtet worden, welches endlich dem Ptolomäo gelungen. Unſer achtzehendes Geſchlecht ſtimmt mit dem wohl überein, das heut zu Tage im Gebrauche iſt, und das diatoniſchchromatiſche pfleget genennet zu werden. Denn ſie hält in einer Octave zwölf Töne, die bey nahe gleich weit von einander abſtehen, in ſich, der Unterſcheid nemlich beſtehet in halben Tönen und Limmaten, die entweder groß oder klein ſind. Ob aber gleich dieſes Geſchlecht ſchon lange im Gebrauch geweſen, ſo haben doch die Muſikverſtändigen ſich beſtändig bemühet, ſolches wohllautender zu machen, welches ihnen auch ſo glücklich von ſtatten gegangen, daß nun die dermalige Temperatur, welche von den Muſikver-

ſikverſtändigen vor andern gebilliget wird, mit der wahren Harmonie übereinkommt, den Ton B ausgenommen, welche Uebereinſtimmung durch das bloſe Gehör kaum zu vermuthen geweſen. Wir haben derohalben dieſes Diatoniſchchromatiſche Geſchlecht, da ſie mit den wahren Grundſätzen der Harmonie übereinkommt, weitläuftiger abzuhandeln geſuchet, und gewieſen zu wie vielerley Art der Compoſition ſolche geſchickt ſey: Doch haben wir auch andere noch mehr zuſammengeſetzte Geſchlechter vorgetragen, um zu zeigen, wie ſehr, auch itzo noch die Muſik erweitert werden könne. Hernach ſind wir wieder auf das Diatoniſchchromatiſche Geſchlecht gekommen, da wir alle Conſonanzen erzählet, die in ſolcher ſtatt finden, wobey angezeigt iſt wie iede am annehmlichſten anzubringen. Endlich haben wir die muſikaliſchen Tonarten genauer abgehandelt, als bis hieher nicht geſchehen iſt, und alle und iede Tonarten in ihre Gattungen und Syſteme wiederum eingetheilet, wodurch die Muſik in ein nicht geringes Licht geſetzt zu ſeyn ſcheinet. Dieſes alles aber legen wir nur als die erſten Gründe dar, auf welche eine vollkommene Theorie der Muſik zu bauen iſt, und überlaſſen die weitere Ausarbeitung und Anwendung in der Ausübung erfahrnen Componiſten, und zweifeln keinesweges daß ſowohl die theoretiſche als practiſche Muſik durch dieſe Grundſätze nicht ſollten

zu

zu dem höchſten Gipfel der Vollkommenheit gebracht werden. *

Erſtes Capitel
Vom Ton und dem Gehör.

§. 1.

Da wir uns vorgenommen die Muſik als eine philoſophiſche Wiſſenſchaft abzuhandeln, als in welcher nichts darf vorgetragen ſeyn, das man aus dem vorhergehenden nicht als wahr erkennen kan; ſo iſt vor allem die Lehre von den Tonen und dem Gehöre zu erklären, wovon jene die Materie ausmachen, aus welcher die Muſik beſtehet, dieſes aber den Endzweck, welcher das Vergnügen des Gehörs iſt, in ſich hält. 1) Es lehret aber die Muſik verſchiedene Tone dergeſtalt hervorbringen und geſchickt miteinander verbinden, daß eine angenehme Harmonie das Gehör in eine liebliche Empfindung ſetzet.

* Wie weit dieſes gute Vertrauen Herr Eulers eingetroffen, davon kan derweil der zuverläſigen Nachrichten 22ter Theil, von p. 722 bis 751 nachgeleſen werden.

1) Den vornehmſten Endzweck der Muſik hat der gelehrte Herr Verfaſſer vergeſſen, nemlich die Erregung und Stillung der Leidenſchaften. Es wäre kaum der Mühe werth, daß man die Muſik mit ſo vieler Mühe unterſuchte, wenn ſie zu weiter nichts nütze wäre, als nur das Gehör zu vergnügen. Sie reiniget die Leidenſchaften, und ſind als von einer ausgemachten Sache die alten und neuen Scribenten davon voll.

ſetzet. 2) Was wir alſo unſerm Vorhaben gemäß von den Tonen zu lehren haben, das betrifft derſelben Natur, Hervorbringung und Veränderungen, und hiervon iſt zureichende Erkenntniß aus der Naturlehre und der Meßkunſt herzuhohlen. Wenn hernach nebſt dieſen auch die vornehmſten Glieder des Ohrs betrachtet werden, ſo verſtehet man daraus die Verhältniß und Empfindung der Töne. Was aber dieſes vor Nutzen in Feſtſetzung und Beſtätigung der muſikaliſchen erſten Gründe habe, kan jeder daher leicht einſehen, weil die Anmuth der Tone von der Verhältniß der Empfindung abhänget, und aus ſolcher erkläret werden muß.

§. 2. Alle diejenigen, ſo nur wahrſcheinlich von dieſer Sache geſchrieben, behaupten daß der Ton in der Luft beſtehe, und ſolche gleichſam das Hülfsmittel von deſſen Fortpflanzung ſey, wenn er aus dieſer Quelle gegen alle Seiten ſich ausbreitet. Es kan ſich auch die Sache nicht anders verhalten, indem nichts anders da iſt,

2) und nach Beſchaffenheit der Umſtände die Leidenſchaften der Menſchen bald erreget, bald ſtillet, ſollte noch dabey ſtehen, und in der Folge unterſucht ſeyn, welche Verbindungen und Veränderungen der Tone eben dieſe und keine andere Leidenſchaft hervorzubringen geſchickt ſey. Wenn das hätte unſer Herr Euler zeigen können, ſo wäre wenigſtens eine Stuffe zum höchſten Gipfel der muſikaliſchen Vollkommenheit derweil vorhanden.

iſt, was unſre Ohren umgibt und eine Verän⸗derung in ſolchem hervorbringen könnte als die Luft. Denn wenn man gleich den Einwurf machen wollte, es verhalte ſich vielleicht mit dem Gehöre eben ſo, als wie mit dem Geruch und dem Geſicht, als welche Sinnen nicht von der Luft, ſondern von Theilchen welche aus dem Gegenwurf würklich ausflieſſen, beweget wer⸗den; ſo beweiſet doch die Luftpumpe, wenn man ein klingendes Inſtrument in einen von Luft leeren Raum geſetzet, wo es mit der Luft nicht den geringſten Zuſammenhang hat, daß ſchlech⸗terdings kein Ton zu hören ſey, man mag ſo ge⸗nau hinzu treten als man will. So bald man aber wieder Luft hinein läſſet, ſo wird der Ton vernommen. Hieraus folget daß die Luft und derſelben Veränderung, welche ein klingendes Inſtrument in ſolcher verurſacht, die wahre und nächſte Urſache des Tons ſey.

§. 3. Um zu erfahren, was das vor eine Ver⸗änderung der Luft ſey, welche das Gehör in Bewegung ſetzet, wollen wir einen beſondern Zufall, woraus der Ton entſpringt, betrachten, und unterſuchen was vor eine Würkung daher in der Luft entſtehet. Laßt uns alſo auf eine angeſpannte Saite Achtung geben, welche einen Ton von ſich gibt, wenn man ſie anſchlägt. Es wird aber durch den Anſchlag nichts anders als eine zitternde Bewegung hervorgebracht, vermittelſt welcher die Saite innerhalb ihren Schranken über den Ruheſtand nun diſſeits her⸗

hernach jenſeits auf das ſchnellſte ausweichet. Bey groben Saiten kan man dieſe Bewegung gar leicht ſehen, und iſt gar kein Zweifel, daß ſolche nicht auch bey den feinern vorgehe, wenn man ſie gleich nicht ſehen kan. * Wer ferner eine klingende Glocke nur mit der Hand betaſtet, wird empfinden, daß ſie ganz erzittert. Endlich ſoll gleich aus den Geſetzen der Bewegung gezeigt werden, daß ſowohl eine Saite, als eine Glocke vom Schlag weiter nichts erhalten kan, als eine zitternde Bewegung, und dahero folgen wird, daß die Urſach des Tons bloß in der zitternden Bewegung zu ſuchen ſey.

§. 4. Da alſo die Veränderung der Luft, welche ein zitternder Körper in ſolcher verurſachet, die Empfindung des Tons unmittelbar ausmacht und erreget; ſo iſt nun zu unterſuchen, wie die Luft von einem zitternden Körper bewegt wird. Wir ſehen aber daß die zitternde Bewegung in der Wiederhohlung aufeinander folgender Vibrationen beſtehe. Von allen und ieden dieſen Vibrationen wird die Luft,

* Ich habe durch ein groſſes zuſammengeſetztes Vergrößrungsglaß, da ich eine ſehr feine angeſpannte Saite angebracht, ſo ſtarck erzittern geſehen, daß ſie anfänglich nach dem Anſchlag verſchwunden, biß die Schwingungen allmälich ſo weit abgenommen, daß ich ſie erzittern geſehen. Ein ieder, der ein ſolches Vergrößrungsglaß hat, und damit umzugehen weiß, kan mir dieſes Experiment nachmachen, und ſich davon mit ſeinen Augen überzeugen.

Lufſt, ſo den zitternden Körper umgiebt, geſchlagen und erhält dadurch eben ſolche Vibrationen, welche ſie gleicher Weiſe auf entferntere Lufttheilgen fortpflanzet. Auf dieſe Art werden dergleichen Schläge und Vibrationen in der ganzen rings umher angränzenden Luft erreget, und die Fortpflanzung der Schläge in der Luft geſchieht durch iede Vibration des zitternden Körpers. Hieraus erhellet, daß alle und iede Lufttheilchen auf gleiche Art vermöge der Vibrationen erzittern müſſen, als der Körper ſelbſten, nur mit dieſem Unterſcheid, daß die Schläge deſto kleiner und ſchwächer werden, ie weiter ſie von ſolchem abſtehen, biß endlich in einer allzugroſſen Entfernung gar nichts weiter zu vernehmen iſt.

§. 5. Aus dieſem erhellet, daß auſſer den Schlägen, die durch die Lufft fortgepflanzet worden, nichts von dem klingenden Körper auf unſre Ohren kommet, und derhalben dieſe in der Lufft erregte Schläge, da ſie auf das Gehör treffen, nothwendig die Empfindung des Tons verurſachen. Die Empfindung aber gehet alſo vor: In der innern Höhle des Ohrs iſt eine ausgeſpannte Haut, die ihrer Aehnlichkeit wegen, die Trommel oder das tympanum heiſſet. Dieſe nimmt die Schläge der Lufft an, und führet ſolche weiter zu den Nerven des Gehörs fort: Dadurch aber geſchiehet es, daß man, indem die Nerven beweget werden, den Ton

empfindet. 3) Der Ton iſt alſo nichts anders als die Vernehmung auf einander folgender Stöſſe, welche ſich in den Theilchen der Lufft, ſo im Gehöre vorhanden ſind, ereignen. Alles alſo, was geſchickt iſt dergleichen Schläge in der Lufft zu erregen, das kan auch einen Ton verurſachen.

§. 6.

3) Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Erklärung von der Empfindung des Tons ſehr unvollſtändig ſey, wenn man auch gleich ſagen wollte, ſie ſey zu dieſem Vorhaben des Herrn Verfaſſers zureichend genug. Denn man kann ſich keinen deutlichen Begriff von der Empfindung des Tons machen, wenn man nicht vorher deutliche Begriffe von den Theilen des Ohrs hat. Es hat aber Herr Euler von dem Hauptheil des Ohrs entweder nichts geſagt, oder das Tympanum mit der ausgeſpannten nervöſen Haut vermenget. Ich will es auf das deutlichſte erklären, wie alles zugeht. Das Ohr wird in das innere und äuſere eingetheilet. Das äuſere beſtehet auſſer dem, ſo man davon ſehen kan, noch aus dem Ohrengang, welchen die Membrane der Trommel (tympani) ſchlieſſet, und vom innern Ohr unterſcheidet. Das innere iſt aus einer doppelten Höhle zuſammen geſetzt. In der erſtern und etwas weitern Höhle iſt die Trommel, worinn vier Beinlein, die mit ihren Muskeln und Häutgen verſehen ſind, nemlich das Hämmerlein, der Amboß, der Steg (Stapes) und das zirkelförmige Beinlein, alsdenn zwey Gänge, wovon der weitere und längere einen Theil der härtern Nerve zu dem äuſern Muskeln des Kopfs fortführt, und der andere zum Schlund geht, daß ſo wohl die überflüßigen Feuchtigkeiten aus dem tympano dahin gehen, als auch von dor

aus

§. 6. Die Fortpflanzung des Tons durch die Lufft geſchiehet nicht in einem Puncte der Zeit, ſondern es iſt eine gegebene Zeit vonnöthen, in welcher er durch eine gegebene Weite fortgeführet wird. Die Bewegung aber in

aus die Lufft zu dem tympano zuflieſen kan: Auſſer dem ſind noch zwey kleine Löcher, die mit ihren Häutgen bedeckt ſind, und gleichſam als zwey kleine Fenſter in die innerſte Höhle gehen. In der andern oder innerſten Höhle iſt der Labyrinth, welcher aus drey Theilen oder kleinern Höhlen zuſammengeſetzt. Die erſte heiſet der Vorſaal des Labyrinths. Die andere hat drey kleine Gänge in Form eines Halbzirkels, und die dritte einen Spiralgang, in Geſtalt einer Schnecke, daher ſie auch die Schnecke heiſt. In dieſer Höhle des Labyrinths iſt die innere Luft eingeſchloſſen, und der weichere Theil der Hörnerven auf einer beinichten Fläche in einer dünnen Haut ausgeſpannt, und dieſe nervöſe Membrana iſt der Haupttheil des Gehörs. Wenn nun eine zitternde Bewegung der Lufft auf das Ohr trifft, ſo wird ſolche durch das äuſere Ohr geſammlet, in den Ohrengang gebracht, und das tympanum bewegt, nach Verhältniß der zitternden Lufft, dieſe Bewegung des tympani aber ferner vermittelſt der Beinlein durch die Fenſternlein zum Labyrinth, und die daſelbſt ausgeſpannte nervöſe Haut fortgeführt, und endlich durch die nervöſen Fäſerlein zum Gehirn fortgepflanzt, da denn dieſe daſelbſt zurückpraſlende Bewegung die Empfindung verurſacht, die wir Ton nennen, und iſt leicht zu begreiffen, daß dieſe zurückprallende Bewegung mit der zitternden Bewegung der Septe, ſo den Ton hervorbringt, in einer geometriſchen Proportion ſtehe.

welcher der Ton fortſchreitet, iſt einander gleich, und hänget weder von der Gewalt des Tons noch von deſſelben Beſchaffenheit ab. Es gehet aber ein ieder Ton, wie aus den Verſuchen klar iſt, in einer Secundminute eine Weite von Tauſend und hundert Rheinländiſchen Schuhen, in zwey Secundminuten 2200, in drey Secund 3300. u. ſ. w. fort, und läßt ſich ſolches auch aus der Natur der Lufft und der Schläge, in der Theorie ausrechnen. 4) Wir nehmen auch

4) Es wäre ſehr nützlich geweſen, wenn der Herr Verfaſſer dieſe Ausrechnung beygefügt hätte, denn zur Zeit iſt es noch nicht deutlich ausgemacht, wie weit der Ton in einer Secunde fortſchreitet. Lana ſagt 150 Pariſer Ruthen: Derham 1142 Schuh, und hier werden 1100 Rheinländiſche Schuhe angegeben, wer hat nun recht? Geſetzt aber der Ton geht in einer Secunde 1100 Rheinländiſche Schuhe fort, ſo kan man doch nicht ſo ſchlechterdings mit dem Herrn Verfaſſer fortzählen, daß er in zwey Secundminuten 2200 und in drey 3300, u. ſ. w. fortſchreitet, denn es würde ſonſten folgen, daß der Ton in einer Minute 3 Meilen fortgienge, da aber dieſes nicht, und der Herr Verfaſſer zu Ende des §. 4 ſelbſten gar wohl angemerket, daß die Schläge der Lufft, die den Ton verurſachen, um ſo viel ſchwächer ſind, ie weiter ſolche von dem zitternden Körper abſtehen, ſo folgt wiederum daß die ſchwächern Vibrationen nicht ſo weit fortſchreiten, als die ſtärckern, denn es wäre ſonſten keine Urſach vorhanden, warum die Vibrationen nicht immer weiter gehen ſollten. Es lehret auch ſolches die Erfahrung. Denn einen ſtarken Ton höret man weiter, als einen ſchwächern.

auch dieſe Fortſchreitung der Töne täglich wahr. Denn wenn wir von einem Stuck, ſo loßgebrennet wird, entfernet ſind, ſo vernehmen wir das Krachen erſt hernach, wenn wir das Feuer ſchon vorhero geſehen, da doch die nahe dabey ſtehenden beydes zugleich empfinden. Um gleicher Urſache willen wird nach dem Blitz erſt der Donner gehöret, und wo ein Echo iſt, folgen erſt nach dem ſchreyen die Wiederhohlungen der Worte.

§. 7. Was alſo die kleineſten Theile der Lufft dergeſtalt bewegen kan, daß ſie die zitternde Bewegung annehmen, das wird auch einen Ton verurſachen. Dieſes zu bewerkſtelligen ſind nicht nur die harten Körper tüchtig, ſondern es giebt noch zwey andere Arten, Tone hervor zu bringen, weswegen auch dreyerley Gattungen von Tonen entſtehen, wenn man auf die Urſach ſiehet. Die erſte Gattung der Tone iſt die, ſo von einem zitternden Körper entſpringt, dergleichen die Töne der Seyten und der Glocken ſind. Die andere Gattung begreift diejenigen in ſich, die von einer ſehr hefftig zuſammengepreßten Lufft, die ſich auf das ſchnellſte wieder herſtellet, entſtehen, wie der Knall der Flinten, Stücke, des Donners und einer Ruthe, welche auf das geſchwindeſte durch die Luft geſchwungen wird. Zur dritten werden die Töne der Blaſinſtrumente gerechnet, z. E. der Pfeiffen, der Flöten u.ſ.f. Daß die Urſach dieſer Töne, nicht von der zitternden Bewegung der Materie,

 aus

aus welcher die Flöten beſtehen, herkomme, ſoll unten bewieſen werden.

§. 8. Von der erſten Gattung kommen ſonderlich die angeſpannten Seyten in Betrachtung, ſie mögen aus Metall, oder den Gedärmen der Thiere verfertiget ſeyn; Dieſe werden entweder durch den Schlag oder durch den Strich zum klingen gebracht. Geſchlagen werden ſie bey den Clavicymbeln, Cythern und andern dergleichen Inſtrumenten; Geſtrichen aber bey den Violinen, vermittelſt angeſpannter Pferdehaare, die mit Kolophon geſchmieret worden. 5) Auf beyderley Art werden die Seyten in zitternde Bewegung geſetzt, nemlich aus der Ruhe und ihrer natürlichen Lage gebracht, worauf ſie ſich bemühen ihre natürliche Lage herzuſtellen, und würklich in einer geſchwinden Bewegung dahin eilen. Sie können aber die erſtaunliche Geſchwindigkeit, in welche ſie ſind geſetzt worden, nicht gleich verlieren, wenn ſie dahin gekommen, und alſo auch nicht daſelbſt ruhen.

5) Was der Herr Verfaſſer ſagen will mit den Worten: atteruntur vero in Panduris & Violinis, kan ich nicht verſtehen. Denn Violini iſt kein Lateiniſches Wort, es müſte denn aus dem deutſchen Violinen gemacht ſeyn. Alsdenn aber weiß ich nicht was Pandura bedeuten ſoll; denn ſolches heiſet ſchon eine Violin oder Geige. Pandura kan vielweniger das bekannte Inſtrument der Coſaken bedeuten, welches wir Pandur nennen, weil ſolches nicht mit dem Bogen geſtrichen, ſondern wie die Laute durch Anſchlagen der Finger geſpielt wird.

ruhen. Sie müſſen alſo drüber hinaus laufen und auf gleiche Art zurücke kehren; Und dieſe Bewegungen hin und her dauren ſo lange, biß ſie wegen des Widerſtands gänzlich verſchwinden.

§. 9. Man kan nach den Geſetzen der Bewegung ausrechnen, wie viel dergleichen Bewegungen, eine durch den Schlag, oder auf iede andere Art zitternd gemachte Seyte in einer gegebenen Zeit zu Ende bringet, wenn man die Länge der Seyte, ihre Schwere und die Krafft, ſo die Seyte anſpannet, bemerket. Es muß aber nicht die ganze Länge und Schwehre der Seyte, ſondern nur derjenige Theil genommen werden, welcher zittert und den Ton von ſich gibt, und mit zwey Stegen von der ganzen Seyten pflegt unterſchieden zu werden. Durch dieſe wird verhindert, daß nicht die ganze Seyte erzittert, ſondern nur ſo viel davon, als beliebt. Die anſpannende Krafft der Seyte zu wiſſen, iſt es am beſten, das eine Ende der Seyte zu beveſtigen und an das andere ein Gewicht zu hängen, ſo die anſpannende Krafft vorſtellt. Es ſey die Länge der klingenden Seyte a tauſend Theilgen eines rheinländiſchen Schuhes, und das angehängte Gewicht verhalte ſich zur Schwehre der Seyte, wie n zu 1, ſo wird die Zahl der Vibrationen, ſo dieſe Seyte in einer Secundminute zu Ende bringt, dieſe ſeyn: $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,n}{a}}$ allwo 113 : 355 die Verhältnis

des Diameters zur Peripherie des Cirkels iſt und 3166 Scrupel geben, die Länge eines Pendels, ſo alle Secunden vibrirt. 6)

§. 10.

---

6) Unſere muſikaliſchen Herren Practici müſſen dergleichen mathematiſche Kleinigkeiten nicht vor groſſe Dinge anſehen. Wer nur ein bißgen Gedult und etwas rechnen gelernet hat, welches ja billich in allen Trivialſchulen geſchehen muß, der kan ſich gar leicht darein finden. Der Herr Verfaſſer hat die Gründe nicht angegeben, warum eine Seyte, bey welcher die Länge, Schwehre und die anſpannende Krafft beſtimmt ſind, eben ſo viel und nicht mehr zitternde Bewegungen zu Ende bringen müſſe, und wie ſolches aus der Verhältnis des Diameters zur Peripherie des Zirkels und der gegebenen Länge eines Pendels ſo alle Secunden vibrirt zu finden ſey, und ich kan es noch viel weniger in den Anmerkungen nach der Strenge beweiſen, ſo gern ich auch will. Die Sache hat ſeine Richtigkeit, und wer ſich nicht ſelbſt überzeugen kan, muß es derweil glauben. Unterdeſſen will ich eine Regel geben, nach welcher man alle Exempel ſelbſten rechnen und finden kan, wie viel Vibrationen eine iede gegebene Seyte zu Ende bringt in einer Secunde. 1) Man dividire das angehängte Gewicht ſo die Seyte anſpannet, durch die Schwere der Seyte. 2) Man multiplicire die gefundene Zahl durch die Länge eines Pendels deſſen Vibrationen Secunden ſind, das iſt durch drey Schuhe, einen Zoll, 6. Gran, und 6 Scrupel, oder 3166. Scrupel. 3) Man dividire das Product durch die Länge der Seyte. 4) Aus dem gefundenen Quotienten ziehe man die Quadratwurzel aus. 5) Die gefundene Quadratwurzel multiplicire man

durch

§. 10. Die Zeit, in welcher dieſe Bewegungen hin und her dauren, iſt einander gleich, oder ſie werden in gleich groſſer Zeit zu Ende gebracht, und ändert ihre Gröſe dieſe Regel nicht, es wäre denn, daß man die Seyte allzu hefftig anſchläget, da denn die Vibrationen im Anfange etwas geſchwinder ſind. Es verhält ſich mit den Seyten eben ſo, wie mit den Pendeln, deren Bewegungen hin und her, wenn ſie auch ganz ſchwach ſind, der Zeit nach alle einander gleich. Um die im vorhergehenden Paragrapho gegebene Regel mit einem Exempel zu erläutern, habe ich eine Seyte genommen, deren Länge 1510 tauſendtheil eines rheinländiſchen Schuhes war, und $6\frac{1}{5}$ Gr. gewogen. Dieſe habe ich angeſpannt mit einem Gewichte von 6 Pfunden, oder 46080 Gran. Wenn man dieſes mit dem im vorhergehenden Abſchnitt zuſammen hält ſo wird ſeyn $a = 1510$ und $n = 46080 : 6\frac{1}{5} = 7432$. Es wird derohalben die Zahl der Vibrationen, ſo in einer Secundminute zu Ende gebracht werden, dieſe ſeyn: $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166 \cdot 7432}{1510}}$ das iſt 392. Ich habe gefunden, daß dieſer Ton mit demjenigen überein kommt, der auf dem Inſtrument mit a bezeichnet wird. 7)

durch die Peripherie des Zirkels 355, und Dividire das Produckt durch den Diameter deſſelben 113, ſo hat man die Zahl der Vibrationen gefunden, die eine gegebene Seyte in einer Secundminute zu Ende bringt.

7) Damit diejenigen, ſo dergleichen Rechnungen nicht

§. 11. Wenn mehr angeſpannte Seyten vorhanden ſind, ſo kan die Verhältniß, ſo die Vibrationen derſelben untereinander haben, leicht beſtimmt werden: und iſt bey ieder Seyte die Anzahl der Vibrationen in einer gegebenen Zeit, wie $V\frac{n}{a}$ das iſt: **Wie die Quadratwurzel aus der anſpannenden Krafft, welche durch die Schwere der Seyte, und derſelben**

nicht in der Uebung haben, ſich deſto leichter darein finden möchten, ſo will das gegebene Exempel nach der Auflöſung in der vorhergehenden Anmerkung durchgehen. 1) Die anſpannende Kraft oder das angehängte Gewicht iſt 6 Pfund. Ein Pfund hat 32 Loth, ein Loth 4 Drachme, das iſt 128 Drachm. ein Drachma 3 Scrupel ſind 384 Scrupel, ein Scrupel 20 Gran und alſo das Pfund 7680 Gran, und machen alſo 6 Pfund 46080 Gran aus. Dieſes angehängte Gewicht wird durch die Schwehre der Seyte, nemlich $6\frac{1}{5}$ Gran dividirt, und das Produckt wird ſeyn 7432. Der Bruch $\frac{8}{31}$ ſo übrig bleibet ſtellt in Decimal-Brüchen 258064 vor. 2) Wenn nun die gefundene Zahl 7432, 258064 mit der Länge des Pendels 3166 multiplicirt wird, kommt heraus 2353, 0529030624. 3) Wenn man dieſes Produckt durch die Länge der Seyte dividirt, nemlich 1 Schuh 5 Zoll 1 Gran 0 Scrupel, oder 1510 Scrupel, ſo kommt zum Quotienten 15583, 131809. wovon die ſechs letzten Zahlen nur Decimalbrüche ſind, und nur die fünf vorhergehenden ganze. 4) Ziehet man nun aus dieſen Quotientien die Quadratwurzel aus, ſo iſt die näch-

ſelben **Länge getheilet worden.** Wenn alſo die Seyten einerley Länge haben, ſo werden ſich die Zahlen der Vibrationen, die zu einer und derſelben Zeit entſprungen, verhalten, wie **die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten, durch die Schwehren der Seyten getheilet.** Sind die Seyten am Gewichte und der Länge einander gleich, ſo werden die Vibrationen ſich verhalten, **wie die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten.** Wenn

nächſte 124, 833415. 5) Endlich multiplieirt man dieſes mit der Peripherie des Zirkels 355, thut 44315, 507325. dieſes dividirt mit dem Diameter 113, giebt die Zahl der Vibrationen in einer Secundminute, 392, 172631. Herr Euler hat alſo nur die ganzen genommen, 392, und den Decimalbruch $\frac{172631}{1000000}$ weggelaſſen, welches am Ende wohl geſchehen kan, nicht aber in der Rechnung ſelbſten, wie mancher denken möchte. Denn hätte man gleich anfangs den Bruch $\frac{8}{31}$ weggelaſſen, und nicht in Decimalbrüche verwandelt, ſo wäre ſtatt 392, nur 389 herausgekommen, da hingegen 392 die allernächſte Zahl in Ganzen iſt. Nach dieſem Exempel kan nun ein ieder ſo viel Verſuche anſtellen als er will.

7) Der berühmte Herr Verfaſſer hätte noch mehr dergleichen allgemeine Sätze beybringen können, ob gleich nicht zu leugnen, daß ſolche in den von ihm angeführten Sätzen ſchon ſtecken. Wir haben dreyerley Dinge. Die anſpannende Krafft, die Länge der Seyte, und die Schwehre derſelben. „Wenn bey allen drey Dingen in zwey klingenden„ Seyten, die Gleichheit vorhanden, ſo müſſen auch„ „die

Wenn die angehängten Gewichte einander gleich, und die Seyten nur der Länge nach unterſchieden ſind, ſo verhalten ſich die Zahlen der Vibrationen hinwiederum, **wie die Quadratwurzeln aus der Länge mit der Schwehre multiplicirt**, das iſt: **wie die Längen der Seyten**, weil die Gewichte den Längen proportional ſind. §. 12.

„die Vibrationen einander gleich, und die Töne „Uniſoni ſeyn.„ Dieſes iſt ſehr leicht zu begreifen. „2) Wenn bey zwey klingenden Seyten, die an„ſpannende Kraft, die Länge und die Schwere ver„ſchieden, ſo verhalten ſich die Vibrationen, wie „die Quadratwurzeln der anſpannenden Kräffte „durch die Schwehren und Längen der Seyten „dividirt. 3) Wenn die anſpannenden Kräfte „und Längen der Seyten beyderſeits gleich ſind, ſo „verhalten ſich die Vibrationen, wie die Quadrat„wurzeln aus den Schwehren der Seyten. 4) „Wenn die anſpannenden Kräfte gleich ſind, die „Schwehren und Längen der Seyten aber verſchie„den, ſo iſt das Verhältniß der Töne, oder der Vi„brationen, wie die Längen der Seyten durch der„ſelben Schwehren multiplicirt. 5) Wenn die „Seyten gleich ſchwer ſind, die angehängten Ge„wichte und Längen aber verſchieden, ſo verhalten „ſich die Vibrationen, wie die Quadratwurzeln aus „den angehängten Gewichten durch die Längen der „Seyten getheilt.„ Wer Luſt hat, kan nun gar leicht alle Regeln ſich ſelbſten mit Exempeln beſtätigen, auch noch andere Wahrheiten heraus ziehen, die nützlich ſeyn werden, z. E. aus den gegebenen anſpannenden Kräften der Seyten, es mögen ſo viel ſeyn, als ſolche wollen, nebſt den Schwehren und Längen derſelben zu finden, was die Vibrationen vor eine Harmonie machen. Dieſes iſt

was

§. 12. Von der Langſamkeit und Geſchwindigkeit der Vibrationen kömmt der Unterſcheid der hohen und tieffen Töne her, und ieweniger Vibrationen zu gleicher Zeit die Nerven des Gehörs rühren, ie einen tiefern Ton nennen wir ſolches: ie mehr Vibrationen aber zu eben der Zeit empfunden werden, ie höher iſt der Ton. Dieſe Wahrheit iſt aus der Erfahrung ſelbſten klar; Denn wenn man nach und nach an eben dieſelbe Seyte allerhand Gewichte hänget, ſo entſtehen höhere Tone, ie gröſſer die Gewichte ſind, um ſo viel tiefere aber, ie kleiner die Gewichte ſind. Aus dem vorhergehenden aber iſt gewiß, daß die gröſſern Gewichte auch geſchwindere Vibrationen hervorbringen. Da alſo in der Muſik hauptſächlich auf den Unterſcheid der Höhe und Tiefe der Tone geſehen wird, ſo werden wir die Tone ſelbſten nach der Zahl der Vibrationen, die ſie in einer gewiſſen Zeit zu Ende bringen, meſſen, oder die Tone, als Gröſſen betrachten, deren Maaß die Zahlen der in einer beſtimmten Zeit vollendeten Vibrationen geben.

§. 13.

was leichtes. Zur Uebung will ich den Liebhabern eine Aufgabe hieher ſetzen, die ſchon mehr Nachdenken erfordert, nemlich: „Aus den anſpannenden „Kräften und den Schwehren der Seyten eines „gegebenen Intervalls, die Verhältniß der Längen „zu beſtimmen, und ſo fort aus zwey gegebenen „Dingen, die zur Erzeugung der Vibrationen gehö„ren das dritte zu finden.

§. 13. Gleichwie ſich aber unſere Sinnen weder allzugroſſe noch allzu kleine Dinge deutlich vorſtellen können: So muß auch in den Tonen das Mittel gehalten werden; wie denn alle vernehmlichen Tone gewiſſe Gränzen haben: Ueberſchreitet man aber ſolche, ſo werden die Tone wegen ihrer ungemeinen Tiefe oder Höhe das Gehör nicht mehr deutlich rühren. Dieſe Gränzen können einiger maſſen beſtimmt werden. Denn da man gefunden, daß der Ton a 392 Vibrationen in einer Secundminute ſchlägt, ſo muß der Ton C unterdeſſen 118 und der Ton $\overset{\equiv}{c}$ 1888 zu Ende bringen. 8) Setzet man nun voraus, daß die Tone noch zwey Octa-

8) Von den angegebenen Zahlen der Vibrationen der Tone c, a u. $\overset{\equiv}{c}$, da Herr Euler den Ton C 118, dem Ton a 392 und dem Ton $\overset{\equiv}{c}$ 1888 Vibrationen zugeeignet, müſſen entweder die beyden äuſerſten oder die mittlere Zahl nothwendig unrichtig ſeyn. Denn die Verhältniſſe der zitternden Bewegungen oder Vibrationen ſind denen Verhältniſſen der Intervallen gleich. Wenn alſo ein Ton, der ſich gegen einen andern wie 2 zu 1 verhält, z. E. C: c, 50mal zittert, hier C, ſo muß der andere Ton c in eben der Zeit 100 mal zittern. Dieſes trifft bey den äuſerſten Zahlen hier ein. Denn C verhält ſich zu $\overset{\equiv}{c}$ wie 1: 16 = 118: 1888, alsdenn aber ſind die Vibrationen des

Octaven höher und tiefer kaum können vernommen werden; ſo hat man die äuſerſten Töne, ſo noch empfindlich ſind, und deutlich ins Gehöre fallen, in den Zahlen 30 und 7520 ausgedruckt, 9) welches Intervall weit genug iſt, und eine erſtaunliche Veränderung der Töne zuläſ-

des Tons a um $1\frac{1}{3}$ zu klein angegeben. Denn C: a = 3: 10, und alſo müſten ſich auch die Vibrationen der Töne C und a verhalten wie 118: $393\frac{1}{3}$ = 3: 10. Da aber die mittlere Zahl 392, durch die Rechnung, wie wir geſehen, richtig gefunden worden, ſo werden die beyden äuſern nach ſolcher wohl alſo zu ändern ſeyn: C: a = 3: 10, und alſo die Vibrationen wie $117\frac{6}{10}$: 392. Vor den Ton $\overline{\overline{\overline{c}}}$ aber werden $1881\frac{3}{5}$ Vibrationen in eben der Zeit kommen. Denn a: $\overline{\overline{\overline{c}}}$ = 5: 24 = 392: $1881\frac{3}{5}$ und alſo muß auch ſeyn: $117\frac{6}{10}$: $1881\frac{3}{5}$ = 5880: 94080 = 1: 16. Die Töne ſtehen derowegen in dieſer Ordnung C: a: $\overline{\overline{\overline{c}}}$ = $117\frac{6}{10}$: 392: $1881\frac{3}{5}$, nicht aber 118: 392: 1888.

9) Dieſe Zahlen ſind wiederum falſch beſtimmt. Denn Herr Euler ſagt, es ſey ein Intervall von 8 Octaven, deren Verhältniß wie 1 zu 256 iſt. Denn das Verhältniß einer Octave iſt 1 : 2, von zwey Octaven aber 1 : 4. von drey 1 : 8. von vier 1 : 16 und ſo fort, biß 8 Octaven voll ſind. Dieſes Verhältniß muß ſo genau und richtig ſeyn, bey den Octaven, daß man auch in der Tempera-

tur

zuläſſet, indem es acht Intervallen, die Octaven heiſſen, in ſich hält. 10).

§. 14.

tur nicht einmal was davon abnehmen darf. Herr Eulers Verhältniß von 8 Octaven iſt viel zu klein. Denn $30 : 7520 < 1 : 256$. Sie iſt nicht einmal richtig nach ſeinem eigenen, obgleich falſch beſtimmten Vibrationen der Töne C und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ Denn wenn C 118, und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ 1888 Vibrationen geben, ſo müſſen zwey Octaven tiefer als C und zwey Octaven höher als $\overline{\overline{\overline{c}}}$ ſich verhalten, wie $29\frac{1}{2}$ $7552 = 1 : 256$. Sind aber die Zahlen 392 des Tons a richtig, ſo werden ſtatt $30 : 7520$ vielmehr zu ſetzen ſeyn. $29\frac{2}{5} : 7526\frac{2}{5} = 1 : 256$.

10) Die Vorausſetzung daß man ein Intervall von 8 Octaven noch vernehmen könne, widerſpricht die Erfahrung, wenn vernehmen ſo viel heiſt, als ein muſikaliſches Intervall deutlich unterſcheiden. Es werden zu unſern Zeiten bey der Muſik auf das allerhöchſte nur 6 Octaven gebraucht, nemlich bey Violin-Concerten, die ſich biß ins vier geſtrichene c verklettern, und dabey ein Baß mit einer Contraoctave geſpielt wird, und weiter kan man auch nicht gehen, wenn man nicht die von der Natur geſetzte Gränzen vorſetzlich überſchreiten will. Ja es klingt ſchon ſchlecht genug, wenn die Violin innerhalb dem drey und vier geſtrichenen c ſich hören läßt, und der Baß allein in der Contraoctave darzu Geſellſchaft leiſtet, wovon man ſich gar leicht überzeigen kan. Was wirds nun erſt ſeyn, wenn man noch eine Octave höher und auch eine tiefer gehen wird? Ich ſchlieſſe die Ohren zu. Der Herr Verfaſſer

§. 14. Nachdem Unterſcheid der hohen und tiefen Tone iſt auch von der Stärke und Schwäche des Tones etwas zu gedenken. Die Stärke des Tones iſt nach dem Stande des Zuhörers verſchieden, und ie weiter man davon weg iſt, ie ſchwächer vernimmt man ſolchen, indem die Fortpflanzung der Stöſſe, ſo wie die Strahlen des Lichts, durch die Lufft immer ſchwächer wird. Die Urſach dieſes Abnehmens iſt, weil in einem gröſſern Abſtande der

G Ton

faſſer hat alſo nichts groſſes gethan, da er den Umfang der Töne in der Muſik um zwey Octaven erweitern wollen. Alle Muſikgelehrte hätten dieſes vor ihm thun können, wenn ſie nicht von der Unmöglichkeit wären verſichert geweſen, und die Inſtrumentmacher hätten dergleichen ohnfehlbar zu Stande zu bringen geſucht, wenn die Natur ſelbſten ſie nicht abgehalten hätte. Ich habe noch kein Clavier von 6 Octaven geſehen, will geſchweigen daß es möglich ſeyn ſollte, eins von 8 Octaven zu verfertigen. Vielleicht errathe ich, was Herr Eulern verführt hat. Der groſſe Unterſatz bey den Orgeln von 32 Fuß, und die Octave von 2 Fuß machen ein Intervall von 8 Octaven aus. Was will ich alſo reden, da die Erfahrung ſchon Herr Eulers Gränzen der muſikaliſchen Tone beweiſet. Ja das iſt ganz eine andere Sache. Man braucht dieſe Stimmen nur zur Verſtärkung und niemals allein. Man ſpiele doch den groſſen Unterſatz von 32 Fuß mit der Octave von 2 Fuß, dort in der tiefſten, und hier in der höchſten Octave zuſammen ſo wird die Erfahrung wieder ein anders lehren. So bald man aber andere Regiſter darzu ziehet, ſogleich fällt auch die Undeutlichkeit hinweg.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Ton ſich auch in einem gröſſern Raume ausbreitet: nemlich in einem doppelten Abſtande iſt der Raum, da der Ton vernommen wird, um viermal gröſſer als in einem einfachen Abſtande. Derowegen da die Summe aller Stöſſe daſelbſt eben ſo groß iſt, als hier, ſo folgt, daß der Ton in einer doppelten Diſtanz um viermal ſchwächer ſeyn müſſe. Eben ſo muß in einer dreyfachen Diſtanz der Ton um neunmal ſchwächer ſeyn, und ſo weiter dergeſtalt, daß die Stärke des Tons in einer verdoppelten Verhältniß abnimmt. 11)

§. 15.

11) Das verdoppelte Verhältniß heiſt hier ſo viel als das Verhältniß des Quadrats gegen ihre Wurzel. Z. E. in einem vierfachen Abſtand iſt der Ton 16 mal ſchwächer, als in einem einfachen. Der Abſtand ſtellt alſo die Wurzel vor, und das Abnehmen des Tons das Quadrat der Wurzel. Allein dieſes iſt nicht der Wahrheit gemäß. Der Herr Verfaſſer ſagt: „in einem dop„pelten Abſtande iſt der Raum, da der Ton ver„nommen wird um viermal gröſſer, als in einem „einfachen Abſtande.„ Ich will beweiſen daß der Raum in einem doppelten Abſtande acht mal gröſſer iſt als in einem einfachen. Wenn die Fortſchreitung des Tons nichts aufhält, ſo wird in der Peripherie des Cirkels, wenn in allen Punkten derſelben Ohren ſind, der Ton zu gleicher Zeit, der aus dem Mittelpunct ausflieſſet, vernommen werden. Wir wiſſen aber aus der Erfahrung, daß der Ton nicht nur in einer geraden Linie auf einer Fläche, ſondern auch über ſich und unter ſich eben ſo geſchwind in gleicher Zeit ſich

aus-

§. 15. Dieſes verhält ſich nur alſo, wenn ſich der Ton gegen alle Gegenden gleich ausbreitet. Wenn aber ſolche Umſtände vorhanden, daß der Ton gegen einen Ort mehr fortgetrieben wird, als gegen einen andern, ſo wird man ihn auch daſelbſt ſtärker vernehmen, als nach der Regel geſchehen ſollte. Wenn iemand durch eine Röhre ſchreyt, ſo wird der, ſo das Ohr an das andere Ende hält, beynahe den Ton ſo ſtark vernehmen, als aus dem Munde des

 ſchrey-

ausbreitet, und alſo in der Luft eine Kugel, auf der Erdfläche aber eine halbe Kugel beſchreibt, weil die Vibrationen nicht unter ſich gehen können. Daß dieſes nichts eingebildetes ſondern würklich in der Natur alſo ſey, kan ſich ein ieder gar leicht überzeigen. Man gebe in dem Mittelpunkt eines Zirkels einen Ton an, ſo wird man ihn nicht nur in allen Punkten der Peripherie zu gleicher Zeit vernehmen, weil der Ton ſich gegen alle Gegenden in gleicher Zeit gleich weit ausbreitet, wenn ihn nichts hindert, und weil keine Urſach vorhanden, warum die Luft, ſo an der Seyte im Mittelpunkt anliegt und die Vibrationen von der Seyte mitgetheilt bekommt, ſolche nicht eben ſo geſchwind zu einem Punct der Peripherie als zu dem andern forttragen ſolte; ſondern der Ton muß ferner in der Höhe des halben Diameters des Zirkels zu eben der Zeit zu hören ſeyn, als in einem Puncte der Peripherie, und zwar in allen möglichen Lagen des halben Diameters. Denn der Ton breitet ſich in gleicher Zeit gleich weit gegen alle mögliche Gegenden aus. Wenn dieſes geſchiehet, welches geſchehen muß, wenn nichts im Wege ſtehet,

ſchreyenden ſelbſten. Eben ſo iſt es mit den Trompeten, da der Ton vielmehr in diejenige Gegend fortgetrieben wird, wohin ſie gerichtet iſt, als in eine andere, und derowegen auch dort ſtärker iſt. Denn die Tone werden wie die Strahlen des Lichts von einer glatten und harten Fläche zurücke geſchickt, wodurch die klingenden Strahlen, welche man nach Art der leuchtenden ſo nennen mag, gebrochen werden, und es alſo geſchehen kan, daß mehrere in einem Orte zuſammen kommen.

§. 16.

het, ſo ſetzet der Ton mit ſeinen Vibrationen auf der Erdfläche eine halbe Luftkugel in gleiche zitternde Bewegungen, indem die zurückprallenden Tonſtrahlen von der Erdfläche dieſer Wahrheit nichts ſchaden. Wenn man den Abſtand vom Ton vor den halben Diameter eines Zirkels annimmt, ſo kan man den Innhalt dieſer halben Luftkugel ausrechnen. Es ſey der einfache Abſtand 1 Ruthe 2 Schuh, ſo iſt der Innhalt 3 Cubicruthen 617 Cubic-Schuh 280 Cubic-Zoll. Es ſey der doppelte Abſtand 2 Ruthen 4 Schuh ſo iſt der Innhalt 28 Cubicruthen 938 Cubic Schuh 240 Cubiczoll. Es ſteckt alſo der Raum, den die Vibrationen in einer gegebenen Zeit bey dem einfachen Abſtand erfüllen, achtmal in dem Raum den die Vibrationen in dem doppelten Abſtande in noch einmal ſo viel Zeit erfüllen. Denn 3,617280 iſt in 28,938240 achtmal enthalten. Es iſt alſo der Raum in einem doppelten Abſtande, da der Ton vernommen wird, achtmal gröſſer als in einem einfachen, und nicht viermal, wie Herr Euler angegeben. Eben ſo muß in einem dreyfachen Abſtande

de

§. 16. Da eine angeſchlagene Seyte durch jede Vibration die Schläge in der Lufft fortpflanzet, ſo muß nothwendig die Bewegung immer abnehmen, und alſo der Ton ſchwächer werden. Man nimmt dieſes auch bey den zitternden Seyten wahr. Denn im Anfange iſt der Ton am ſtärkſten, hernach wird er immer ſchwächer, biß er endlich gar aufhöret. Unterdeſſen bleiben die Vibrationen doch der Zeit nach einander gleich, und der Ton nichts deſtoweniger gleich hoch oder gleich tief. Im Anfange

de der Ton ſieben und zwanzig mal ſchwächer ſeyn, und in einem vierfachen vier und ſechzig mal u. ſ. fort. Der gelehrte Herr Euler hat es darinn verſehen, daß er die Ausbreitung der Vibrationen nach dem Flächenmaaß ausgerechnet, als da die Fläche eines Zirkels, wenn der halbe Diameter z. E. 1, 2 iſt, und alſo die Fläche 4, 5216, freylich in der Fläche, deſſen halber Diameter 2, 4 und alſo noch einmal ſo groß iſt, nemlich in 18, 0864 viermal ſteckt. Allein aus den täglichen Erfahrungen, daß der Ton ſich in alle mögliche Gegenden, vor und hinter ſich, um und neben ſich, ober und unter ſich ausbreitet, wäre leicht zu ſchlieſen geweſen, daß ſolches nach Cubicmaaß auszurechnen ſey. Aus eben dieſer Urſach verhält ſich der Raum zweyer Orgelpfeifen, wie ſich die Würfel verhalten deren Wurzeln Zahlen des Verhältniſſes ihres Intervalls ſind. Z. E. Es ſind zwey Orgelpfeifen deren Bleche unten an den Lippen ſich der Länge und Breite nach wie 2 zu 1 verhalten, und alſo eine Octave zuſammen ausmachen. Wenn man dieſer zwey Pfeifen Innhalt ausmißt, nemlich die innere Höhle,

hänget dieſe Stärke bey einer und derſelben Seyte von der anſchlagenden Krafft ab, dergeſtalt daß um ein ſo viel ſtärkerer Ton entſtehet, ie gröſſer die Krafft iſt. Wenn aber anfangs das Anſchlagen allzu ſtark iſt, und die Seyte aus ihrer natürlichen Lage allzuweit getrieben wird, ſo iſt der Ton höher als hernach; und da die Vibrationen einen gröſſern Raum einnehmen, ſo pflanzen ſie auch auf die Lufft keine regelmäßige Vibrationen fort, wodurch die Töne unangenehmer und undeutlicher werden.

§. 17. Dieſes geſchiehet hauptſächlich, wenn die Saite allzuſchlaff und nicht genug angeſpannet iſt, denn da werden die Ausweichungen der Vibrationen gröſſer, und der Ton wird weder gleich noch angenehm. Um alſo die Töne gleich und angenehm zu machen muß man die Saiten anſpannen ſo viel als es möglich iſt, und ſo viel Gewichte anhängen, daß ſie nur nicht zerreiſſen. Die Stärke der Saiten, die aus einerley Materie gemacht ſind, iſt der Dicke proportional; derowegen die Gewichte, ſo die Saiten bis zum Zerreiſſen anſpannen, wie die Dicken der Saiten ſind. Es ſind aber die Dicken der Saiten ihrer eigenen Schwere durch die

Höhle, oder den Raum, den die Lufft inwendig einnimmt, ſo wird man finden, daß der Raum der kleinern Pfeifen ſich zum Raum der Gröſſern wie 1 zu 8 verhält, bey zwey Pfeifen, die Quinten klingen, deren Verhältniß 3: 2 verhält ſich der kleinere Raum zum Gröſſern wie 8 zu 27.

die Längen getheilt, proportional, weswegen die anſpannenden Gewichte mit den Schweren der Saiten in einer geraden und mit den Längen in einer umgekehrten Verhältniß ſtehen müſſen. Das iſt, wenn man ſetzt die Schwere der Saite ſey q die Länge a und das anſpannende Gewicht p, ſo muß p wie $\frac{q}{a}$ oder $\frac{ap}{q}$ muß von einerley Gröſe beſtändig ſeyn. 12)

12) Daß ſich die Stärke der Saiten wie die Dicke verhalte, iſt leicht zu begreifen. Denn ie dicker die Saiten ſind, ie ſtärker ſind ſie, und ie mehr kan man Gewichte daran hängen. Es ſey die Dicke einer Saite 1 Zoll, welche 12 Pfund anziehen ohne ſolche zu zerreiſſen, 13 Pfund aber zerreiſſen, ſo wird man an eine Saite, 2 Zoll dick, 24 Pfund anhängen können ohne ſolche zu zerreiſſen und 26 Pfund werden ſolche zerreiſſen, wenn die Saiten von einerley Materie und Länge ſind. Derowegen iſt die Stärke der Saiten der Dicke proportional. Daß aber die Dicken der Saiten ihrer Schwehre durch die Länge getheilt proportional ſind, iſt den Anfängern nicht ſo leicht zu begreifen Weil die Saiten in der That kleine Cylinder ſind, ſo ſind ihre Dicken derſelben Durchmeſſer, und die Schweren machen derſelben körperlichen Innhalt aus. Wer nun das a b c der Mathematik weiß, der weiß auch daß die Durchmeſſer der Cylinder dem körperlichen Innhalt durch die Höhe getheilt proportional ſind. Da nun aber die Saiten Cylinder ſind, ſo iſt es einerley, ob ich ſage: die Diametri der Cylinder ſind dem körperlichen Innhalt durch die Höhe getheilt proportional, oder, die Dicken der Saiten ſind ihrer

§. 18. Daß aber die Tone gleich ſtark werden, muß man auſer der Länge der Saite und der anſpannenden Kraft auch auf die anſchlagende Kraft Acht geben. Es wäre auch wohl der Ort zu betrachten, an welchem die Saite angeſchlagen wird, wenn wir aber ſetzen, daß alle Saiten in der Mitte angeſchlagen werden, oder welches auf eins hinaus läuft, an ähnlichen Orten, ſo iſt dieſe Bedingung nicht mit in die Rechnung zu bringen. Hierdurch kommt es, daß der Ton um ſo viel ſtärker wird, ie gröſſer die anſchlagende Kraft iſt. Man pfleget aber faſt alle muſikaliſche Inſtrumenten ſo zu ma-

---

rer Schwere durch die Länge getheilt proportional. Denn die Saiten ſind, wie geſagt, den Cylindern gleich, und die Schwere dem körperlichen Innhalt, die Dicke dem Durchmeſſer, und die Länge der Höhe. Es verhalten ſich aber durchgehends die Schweren der Cylinder von gleicher Materie durch die Höhe getheilt zu ihren Diametern, wie die Quadrate der Diameter, und alſo auch umgekehrt, die Diameter der Cylinder verhalten ſich zu den Schweren durch die Höhe getheilt, wie derſelben Quadrate, das iſt, wenn die Dicken zweyer Saiten ſich verhalten wie 1 zu 2, ſo müſſen ſich derſelben Schweren durch ihre Längen getheilt wie 1 zu 4 verhalten; verhalten ſich die Dicken, wie 1 zu 3 ſo ſind die Schweren durch die Längen getheilt wie 1 zu 9. Verhalten ſich die Dicken wie 2 zu 3, ſo ſind die Schweren wie 4 zu 9, wenn ſie zuvor durch die Länge getheilt worden. Verhalten ſich die Dicken wie 3 zu 4 ſo verhalten ſich die

machen, daß alle Saiten gleich angeſchlagen werden, derowegen wir ſetzen wollen, daß die anſchlagende Kraft beſtändig gleich groß ſey. Die Stärke des Tons hängt ferner von der Geſchwindigkeit ab, nach welcher die Lufttheilchen durch iede Vibration der Saite auf das Gehör treffen, und dieſe iſt nach der gröſten Geſchwindigkeit der Saite zu beurtheilen. Es iſt aber dieſe Geſchwindigkeit der Quadratwurzel aus der anſpannenden Kraft durch die Länge der Saite getheilt, gleich. Daß alſo die Töne gleich werden, iſt nöthig daß ſich die anſpannende Kraft wie die Länge der Saite verhalte.

§. 19. Wenn alſo die vorigen Buchſtaben

die Schweren durch die Länge getheilt wie 9 zu 16, und ſo weiter. Das übrige in dieſem Abſchnitt iſt leicht zu verſtehen. Es ſey nemlich die Schwere der Saite q gleich 8 und die Länge gleich 2, ſo iſt $\frac{q}{a} = \frac{8}{2} = 4 = p.$ und $\frac{a\,p}{q} = \frac{2 \cdot 4}{8} = \frac{8}{8}$ iſt von gleicher Gröſſe. Es ſey $q = 10$ und $a = 5$ ſo iſt $\frac{q}{a} = \frac{10}{5} = 2 = p.$ und $\frac{a\,p}{q} = \frac{5 \cdot 2}{10}$ iſt $= \frac{10}{10}$ iſt von gleicher Gröſſe: Oder ferner q ſey gleich 842, und $a = 241$ ſo iſt $\frac{q}{a} = \frac{842}{241} = 3\frac{112}{241}$ und $\frac{a\,p}{q} = \frac{241 \cdot 3\frac{112}{241}}{842}$ iſt gleich $\frac{842}{842}$

13)

bleiben, a, p und q, ſo muß $\frac{p}{a}$ überall von einerley Gröſe ſeyn. Es iſt aber vorhero ſchon gefunden worden, daß $\frac{ap}{q}$ immer einerley Verhältnis haben müſſe. Wenn derohalben dieſes durch jenes getheilt wird, ſo muß der herauskommende Quotient $\frac{aa}{q}$ auch von beſtändiger Gröſſe ſeyn, oder $\frac{q}{a}$ zu a in allen Saiten einerley Verhältnis haben. 13) Es iſt aber $\frac{q}{a}$ der Dicke der Saite proportional, und derowe-

13) Wenn $\frac{p}{a}$ überall von einerley Gröſſe ſeyn muß, oder, welches einerley iſt, $p = a$, vorhero aber ſchon erwieſen worden, daß $\frac{ap}{q}$ gleichfalls von einerley Gröſſe beſtändig iſt, oder $ap = q$, ſo iſt deutlich daß, wenn $\frac{ap}{q}$ durch $\frac{p}{a}$ dividirt wird auch der Quotient $\frac{aa}{q}$ beſtändig von einerley Gröſſe ſeyn müſſe. Es ſey $p = 4$, und derohalben auch $a = 4$; $q = 16$ ſo iſt $\frac{p}{a} = \frac{4}{4}$ und $\frac{ap}{q} = \frac{4 \cdot 4}{16}$; Wenn

rowegen muß die Dicke der Saite auch der Länge proportional ſeyn, und gleicherweiſe eben dieſer Länge auch die anſpannende Kraft. Der hervorgebrachte Ton ſelbſten aber iſt wie $r\frac{p}{a\,q}$. wenn nun hier ſtatt p und q, gleich groſe Gröſſen a und a^2 davor genommen werden, ſo wird der Ton gleichfalls wie die Länge der Saite ſeyn. Um dieſer Urſach willen muß die anſpannende Kraft, die Länge und Schwere der Saiten dem hervorzubringenden Ton ſelbſten, oder der Zahl der Vibrationen die in einer gegebenen Zeit vollendet werden, proportional ſeyn. Dieſe Regel hat in Verfertigung muſikaliſcher Inſtrumente einen vortrefflichen Nutzen. 14)

§. 20.

Wenn ich nun $\frac{4\cdot 4}{16}$ durch $\frac{4}{4}$ dividire ſo iſt der Quotient $\frac{64}{64} = \frac{16}{16} = \frac{4\cdot 4}{16}$ beſtändig von einerley Gröſſe. Wenn alſo die anſpannende Kraft mit der Länge der Saite allzeit einerley Verhältnis hat, und auch ſolches von der Länge der Saite mit der anſpannenden Kraft in Anſehung der Schwere der Saite wahr iſt, ſo muß auch das Quadrat der Länge der Saite mit der Schwere der Saite in eben der Verhältnis ſtehen, oder die Schwere der Saite durch die Länge getheilt, iſt zu aller Saiten Längen von einerley Verhältnis.

14) Es iſt wahr, dieſe Regel hätte einen vortrefflichen Nutzen in Verfertigung muſikaliſcher Inſtrumente, wenn

§. 20. Wir haben geſagt daß der Ton unangenehm ſeyn würde, wenn die Saite nicht genugſam angeſpannt iſt; deswegen, weil die Hin- und Herbewegungen beym Zittern, allzu weit

wenn der Herr Verfaſſer auch gezeiget hätte, wie ſie die Inſtrumentmacher anwenden ſollten. Da aber ſolches nicht geſchehen, ſo ſcheint auch der in der Vorrede gehoffte Vortheil vor die Inſtrumentmacher wegzufallen. Hernach iſt höchſt wahrſcheinlich daß ſich dieſe in der Theorie wahre Regel niemals in der Ausübung vollkommen anwenden läſſet, aus oben angegebener Urſache, weil die phyſikaliſchen Körper nicht aus lauter ihnen ähnlichen Theilen zuſammengeſetzt ſind. Wenn alſo gleich bey Beziehung eines beſaiteten Inſtruments die Dicken der Saiten zu ihren Längen und den Kräften ſo ſolche anſpannen, in richtiger Verhältnis ſtehen, ſo kan es doch kommen, daß dem ohngeacht die Tone nicht gleich ſtark klingen. Denn der Reſonanzboden, von welchem die Tone ihre Stärke bekommen, wenn ſie von ſolchem zurückprallen, kan an einem Orte aus feſtern, dickern und glättern Theilchen beſtehen als an dem andern, und alſo auch mehr Tonſtrahlen zurückſchicken, daß derohalben die Saiten ſo am nächſten liegen auch ſtärker klingen, woraus eine Ungleichheit der Tone entſteht. Wenn man die muſikaliſchen Inſtrumente zur gröſſern Vollkommenheit bringen will, ſo gehört wohl noch mehr darzu, als eine Regel, wie ſolche zu beziehen ſind. Es kommt ſehr viel auf die gute Verhältnis aller Theile des Inſtrumentes erſtlich untereinander, hernach eines jeden Theils zu dem Ganzen. Ferner auf die Höhe, Dicke und Länge des Reſonanzbodens, auf die Gleichheit des Holzes zum Inſtrument, welches alles zuſammen eine beſondere Abhandlung verdienet.

weit geworden, und von ſolchen die Luft mehr nach Art des Windes beweget würde, als daß ſie geſchickt ſey zitternde Bewegungen hervorzubringen. Denn wenn die Luft nicht ſchnell mit einer ungemeinen Geſchwindigkeit geſchlagen wird, ſo wird ſie nicht leicht in eine zitternde Bewegung geſetzt, als welche zum Ton erfordert wird; Je mehr aber die Saite angeſpannt iſt, deſto geſchwinder iſt auch ihre Bewegung nach dem Anſchlag. Hierzu kommt noch wie ſchon angemerket worden, daß die weitern Vibrationen den Kleinern nicht der Zeit nach gleich ſind, wodurch der Ton allmälich tiefer wird und nicht eben derſelbe bleibet. Hernach kan es leicht geſchehen, daß die ganze Saite nicht zugleich die zitternden Bewegungen zu Ende bringet, ſondern ein Theil geſchwinder, der andere langſamer ſowohl zur gröſten Geſchwindigkeit als zur Ruhe gelangt, woraus ein ungleicher und rauher Ton entſteht.

§. 21. Auſſer dem Unterſcheid der Töne wird in der Muſik auch auf die Dauer derſelben geſehen. Bey vielen muſikaliſchen Inſtrumenten kan man die Töne nicht nach Gefallen verlängern, wie bey denen, da die Saiten geſchlagen oder geſchnellt werden. Denn die Tone werden bey dieſen nach und nach ſchwächer, und hören hernach gar auf. Es kan derohalben durch die Dauer der Töne nicht ſo viel ausgerichtet werden, als bey denjenigen Inſtrumenten, da die Töne, ſo lange ſie dauren, von glei-

cher Kraft ſind, und ſo lange verlängert werden können, als es gefällig iſt. Dergleichen ſind die, 1) deren Saiten mit Bogen geſtrichen werden, die ſo mit Pfeifen verſehen ſind, nebſt andern Inſtrumenten, ſo vom Wind zum Ton gebracht werden, wie die Orgel und andere mehr. Dieſe Inſtrumente haben vor den andern dieſen Vorzug, daß alle Annehmlichkeit, welche aus der Dauer der Töne entſteht, vollkommen kan hervorgebracht und ausgedrückt werden. Es wird aber die Dauer des Tons nach der Zeit gemeſſen, welche zwiſchen dem Anfang und Ende enthalten.

§. 22. Bisher haben wir die Töne der Saiten von der erſten Gattung der Töne, die von einem zitternden Körper entſpringen, betrachtet, auch zugleich die Hauptunterſcheide der Töne erzählt und erklärt. Nun wollen wir auch, ehe wir auf die übrigen Gattungen fortſchreiten, andere Inſtrumente betrachten, die hieher gehörige Töne vorbringen. Dergleichen ſind die Glocken, welche ganz erzittern und einen Ton von ſich geben, wenn man daran ſchläget. Es wäre ſehr ſchwehr aus der Geſtalt und dem Gewicht zu beſtimmen, was ſie vor einen Ton von ſich gäbe; doch aber iſt klar, daß die Töne ein dreyfaches Verhältnis unter einander haben, wenn die Glocken ähnlich und von einerley Materie gemacht ſind, dergeſtalt daß eine Glocke ſo achtmal leichter iſt, einen Ton von ſich gibt, der zu eben der Zeit noch einmal ſo viel zitternde

Bewe-

Bewegungen zu Ende bringt, und die ſo ſieben und zwanzigmal leichter auch dreymal ſo viel zitternde Bewegungen macht.

§. 23. Man hat über dieſes muſikaliſche Inſtrumente, ſo aus elaſtiſchen Stäben, oder aus Metall, welche die Töne der Glocken nachahmen, oder aus hartem Holz gemacht ſind. Von dieſen kan man leicht was gewiſſes beſtimmen, wenn ſie eine cylindriſche oder prismatiſche Geſtalt haben; denn die Töne ſcheinen nur von der Länge abzuhängen, da iedes Zäſerlein in die Länge ausgeſtreckt ſo anzuſehen, daß es beſonders zitternde Bewegungen hervorbringen könne. Es werden aber die Töne, oder die Zahlen der zitternden Bewegungen zu gleicher Zeit ſich unter einander verhalten wie die Quadrate von der Länge der Stäbe, wenn anders ſolche von einerley Materie zubereitet worden. Denn die Töne der Prismaten, von verſchiedener Materie, hangen nicht nur von der Verhältnis der verſchiedenen Schwehre ab, ſondern es iſt auch nöthig die Verhältnis des Zuſammenhangs und der Elaſticität der Materie zu wiſſen, wenn man die Tone ſelber aus der Theorie beſtimmen will.

§. 24. Zur andern Ordnung der Töne habe ich diejenigen gezählt, welche von einer mit Gewalt zuſammengepreſſten Luft, welche ſchnell losgelaſſen wird, oder durch eine gewaltſame Schlagung der Luft entſpringen. Und die letztere Art iſt faſt der erſtern gleich; denn wegen

der

der ſehr ſchnellen Vibration kan die Luft nicht ſogleich aus dem Orte weichen, wodurch ein Theil der Luft, ſo den Schlag aushält zuſammengedrückt wird, und ſobald ſolche frey iſt, ſich wieder ausbreitet. Da aber die zuſammengedruckte Luft ſich ſchnell wieder ausbreitet, ſo nimmt ſolche einen gröſern Raum ein, als zuvor in ihrer natürlichen Lage, und iſt dahero gezwungen ſich wieder zurück zu ziehen, welches auch zu viel ſeyn wird. Durch dieſes abwechſelnde Zuſammenziehen und Ausbreiten werden in der übrigen Luft, nach Art eines zitternden Körpers, Schläge und im Gehör der Ton verurſacht.

§. 25. Ob nun gleich auf dieſe Weiſe die Luft durch iede Vibration in ihren natürlichen Zuſtand gekommen, ſo kan ſie doch nicht eher in ſolchem ſtehen bleiben, als bis ſie alle ihre Bewegung verlohren. Denn es iſt aus der Mechanik bekannt, daß ein Körper, der mit Heftigkeit zu ſeinem Ruheſtand kommt, nicht darinn bleiben könne, ſondern vermöge der ihm gegebenen Bewegung darüber hinaus gehen müſſe. Denn es iſt gleich ſchwehr, wenn ein bewegter Körper auf einmal ruhen, oder ein Ruhender bewegt werden ſoll; Und es iſt eben ſo viel Kraft vonnöthen die Bewegung eines Körpers aufzuheben, als ihm ſolche zu geben. Hieraus ſehen wir, daß weder die vibrirenden Pendeln, wenn ſie in ihren Scheitelſtand (ſitum verticalem) gekommen, noch die ſich ſchwingenden

Saiten, wenn ſie ihre natürliche Lage erreichet ruhen können. Die Töne aber, ſo auf dieſe Art gezeuget werden, können nur eine kurze Zeit dauren, wenn nicht ein Wiederſchall, oder ihm was ähnliches wiederſchallendes vorhanden iſt, das die Töne wiederhohlt und verlängert; denn die Luft muß ſogleich ihre eigene Bewegung verlieren, wenn ſolche in von einander entlegene Oerter zerſtreuet wird.

§. 26. Alle Urſachen alſo, welche die zuſammengedruckte Luft loßlaſſen, oder die ſich ſelbſt gelaſſene zuſammendrücken können, dergeſtalt daß ſich ſolche wieder ſchnell ausdehnen kan, ſind auch vermögend einen Ton hervorzubringen. Derowegen müſſen alle ſchnellere Bewegungen der Körper durch die Luft einen Ton verurſachen; denn die Luft kan den Körpern nicht ganz und gar Platz machen, wegen ihrer natürlichen widerſtehenden Kraft 15) und wird derohalben von ſolchen zuſammengedrückt, welche her-

H nach

15) Ich habe die Worte: propter inertiam, durch die wiederſtehende Kraft lieber, als durch Trägheit oder Unthätigkeit der Deutlichkeit halber überſetzen wollen. Denn die Luft iſt weder träg noch unthätig, wenn ſie aber im Gleichgewichte ſich befindet, ſo würket ſie nicht mehr auf die nächſt anliegende Luft, als ſolche auf ſie würket. Iſt aber der Stoß auf ſie gröſſer als ihre natürliche wiederſtehende Kraft, ſo muß ſie weichen. Höret ſie aber deswegen doch nicht auf zu wiederſtehen. Dieſe wiederſtehende Kraft der Luft heiſſet ihre natürliche Trägheit, uis inertiæ.

nach, da ſie ſich wieder ausdehnt, die kleinſten Theilchen der Luft in eine zitternde Bewegung ſetzet. Hieraus entſpringen die Tone aller ſchnell durch die Luft bewegter Körper und der hefftig durch die Luft geſchwungenen Ruthen. Aus keiner andern Urſach rühren auch die Tone her, ſo vom Wind und vom Blaſen kommen: Denn die vorhergehende Luft wird von der gleich nachfolgenden eben ſo gut fortgeſtoſſen und zuſammengedruckt als von einem harten Körper.

§. 27. Die ſtärkſten Tone, ſo durch eine ſehr geſchwinde Loßlaſſung der hefftig zuſammengedruckten Luft entſtehen, ſind ohne Zweifel diejenigen, ſo vermittelſt des Schießpulvers und des Donners vernommen werden. Es iſt aus allerhand Verſuchen bekannt, daß in dem Schießpulver eine ſehr ſtark zuſammengedrückte Luft vorhanden ſey, welche vom Anzünden freyen Ausgang erhält, wodurch ſo erſtaunende Tone verurſachet werden. 16) Und daß zur Erzeugung

16) Das wird niemand leugnen können, daß in dem Pulver zuſammengedrückte Luft enthalten ſey, daß aber die Ausdehnung allein der in dem Pulver zuſammengedrückten Luft die Würkungen des Pulvers verurſache, wird kein Naturkündiger behaupten wollen. Man kan erweiſen, daß das Pulver die Luft, ſo auſſer demſelben, heftig zuſammendrücket, und alſo erſtlich der Ton nicht allein von der Ausdehnung der in dem Pulver zuſammengedrückten Luft abhänget. Hernach träget zur Würkung des Pulvers, wenn ſolches eine Kugel forttreibt, die von der Kugel zuſammengepreßte Luft auch viel bey. Doch dieſes gehört mehr in die Phyſik als hieher.

gung der Wolken mit den Dünſten zugleich viele Salpeter- und Schwefeltheilchen aufſteigen iſt höchſtwahrſcheinlich, welche in ſolchen vereiniget und nach der Loßbrennung ein ſolches Geräuſch verurſachen können. Da aber dergleichen Töne ſehr ſchwehr zu unterſcheiden ſind in Anſehung ihrer Höhe und Tiefe, ſo haben auch alle Töne dieſer Art keinen Platz in der Muſik. Derowegen wollen wir auch nicht unterſuchen, wie ſie die kleinſten Lufttheilchen in eine zitternde Bewegung ſetzen.

§. 28. Zur dritten Gattung der Töne gehören vermöge der zu Anfang gemachten Eintheilung die Töne der Flöten, die durch das Blaſen hervorgebracht werden. Je mehr derſelben Eigenſchaft verſteckt iſt, deſtoweniger iſt ſolche zu allen Zeiten unterſuchet worden. Denn welche behaupten, daß die Röhre ſelbſt in eine zitternde Bewegung geſetzet werde, und alſo die Töne der Blasinſtrumenten zu unſrer erſten Gattung rechnen, können den bekannten Eigenſchaften der Flöten, nach meiner Einſicht, keine Gnüge leiſten. Die Erfahrung lehret, daß cylindriſche Röhren von gleicher Länge auch gleiche Töne von ſich geben, ſie mögen in der Weite, Dicke und Materie unterſchieden ſeyn, wie ſie wollen. Wie wäre es alſo möglich, daß ſo verſchiedene Röhren auf einerley Weiſe erzittern könnten. Die Meinung derjenigen aber, welche davor halten, daß nur die innere Fläche erzittere, ſcheinet allein die Verſchiedenheit der Materie zu

widerlegen. Derowegen muß die Urſach dieſer Töne ſo beſchaffen ſeyn, daß ſolche allein von der Länge der Röhren abhänget.

§. 29. Ob es gleich zu unſerm Vorhaben zureichend wäre, nur die Eigenſchaften der Röhren zu erklären, ſo habe ich doch allen Fleiß angewendet, die wahre Urſach zu erforſchen, weil die Erkenntniß der Urſach in ieder Sache die vollkommenſte Einſicht zu geben pflegt. Ich habe aber folgenden Schluß gemacht, nachdem ich die Zuſammenſetzung der Flöten wohl erwogen. Es iſt iedermann bekannt, daß die Pfeifen, Röhren ſind, die man an dem einen Ende mit einem Periſtomio 17) verwahret, welches die Luft aus dem Munde, oder einem Kaſten, in welchem man die Luft geſammlet, auffänget, und durch den Spalt, in welchem ſich deſſen Höhle gegen die Röhre endiget, in die Röhre hineintreibet. Es wird aber hierbey erfordert, daß die Luft, ſo durch den Spalt des Periſtomii hineingetrieben worden, nicht in die Höhle der Röhre hineinfahre, ſondern nur an der innern Fläche hinſtreiche; Derowegen ſchneiden die Pfeifenmacher diejenige Seite der Röhre aus, welche

17) Was ein Periſtomium ſey, iſt bekannt. Heſychius erkläret es: ὁ τῆς ἐπιγλωσσίδος τόπος ἐν τῷ βρόγχῳ. Bey den Inſtrumenten ſind es die Mundſtücke. Weil aber dieſes Wort die Sache noch nicht völlig ausdrücket, ſo habe ich lieber das rechte ſelbſten behalten, als ein unvollſtändiges deutſches davor nehmen wollen.

welche dem Spalt gegen über iſt, damit ſolches nicht an das Periſtomium anſtöſſet, und ſchärfen es, damit die Luft recht auf die Schärfe hinſtreiche und von ſolcher gleichſam geſchnitten werde, welches um ſo viel beſſer geſchiehet, je dünner die Luftfläche 18) iſt, ſo durch die Röhre hinſtreichet.

§. 30. Daß dergleichen Periſtomia nöthig ſind, lehret ſowohl die Erfahrung als auch die Nachahmung der Periſtomiorum mit dem Munde. Denn wenn man in eine Röhre, die kein Periſtomium hat, die Luft alſo hineinbläſet, daß ſie an deſſen innern Fläche hinſtreichet, ſo wird eben ein ſolcher Ton hervorgebracht, als wenn die Röhre ein Periſtomium hätte. Dieſe Beſchaffenheit hat es mit allen Blasinſtrumenten, die keine Periſtomia haben, daß nemlich die Luft auf beſagte Art hineingeblaſen werden muß, wie an den Queerflöten und andern dergleichen zu ſehen. Ueber dieſes wird auch erfordert, wenn der Eingang der Luft einen Ton hervorbringen ſoll, daß erſtlich die innere Fläche glatt ſey, damit die hinſtreichende Bewegung der Luft nicht gehindert wird. Hernach müſſen die Seiten der Röhren hart ſeyn, damit ſie der

18) Die Luftfläche wird hier in keinem mathematiſchen Verſtande genommen, als welche ohne Dicke iſt, ſondern für eine ſolche die auch eine Dicke hat. Die Luft ſo in einer cylindriſchen Pfeife an der innern Fläche hinſtreicht, kan man ſich am beſten durch einen ausgehöhlten Cylinder vorſtellen.

hineinfahrenden Luft nicht weichen, woraus drittens folget, daß die Seiten wohl verſchloſſen ſeyn ſollen.

§. 31. Dieſes und anderes mehr, ſo bey Verfertigung der Pfeifen zu beobachten iſt, wird ſich beſſer verſtehen laſſen, wenn wir die Urſach ſelbſten werden erkläret haben, durch welche die Töne der Blasinſtrumente gezeuget werden. Es iſt aber ſchon erwieſen worden, daß weder die ganze Röhre noch derſelben innere Fläche erzittere. Die Luft aber, ſo in die Röhre hineinfährt, muß nothwendig diejenige Luft, die ſchon in der Röhre vorhanden, nach der Länge zuſammendrücken, wodurch dieſe ſich wiederum ausdehnet, gleich aber hinwiederum zuſammengedrückt wird, ſo daß auf dieſe Art, ſo lange das Hineinblaſen dauret, zitternde Bewegungen erreget werden, wodurch der Ton entſteht. Nun wollen wir ſehen was es für ein Ton in Anſehung der Tiefe und Höhe nach Beſchaffenheit der Länge der Röhre vermöge der mechaniſchen Geſetze ſeyn wird, damit erhelle, wie ſchön dieſe Erklärung mit den Phänomenis übereinkommt.

§. 32. Der Körper, welcher die zitternden Bewegungen verrichtet und ſolche in der nächſt herum anliegenden Luft fortpflanzet, iſt die in der Röhre enthaltene Luft, deſſen Gröſſe aus der Länge und Weite der Röhre erkannt wird. Die Kraft aber, ſo die zitternde Bewegungen verurſachet, iſt, wie wir geſehen, die durch das

Bla-

Blaſen nach der innern Fläche hinſtreichende Luft. Die Kraft aber welche bey der Luft, die in der Röhre enthalten iſt, die Bemühung verurſachet, daß ſie ſich, da ſie aus ihrem natürlichen Zuſtande vertrieben worden, wieder in denſelben herzuſtellen ſuchet und den Grund ausmacht, daß ſolche in einer gegebenen Zeit eine gewiſſe Anzahl der Vibrationen zu Ende bringet, iſt das Gewicht oder die elaſtiſche Kraft der äuſern Luft, welche dem Drucke der in die Röhre hineinfahrenden Luft gleich iſt. Dieſe Kraft iſt nach der Würkung, die ſich bey der torricellianiſchen Röhre äuſert, zu beſtimmen, in welcher das Queckſilber 22 biß 24 rheiniſche Zoll hoch ſtehen bleibet.

§. 33. Es hat alſo mit der Luftſeule, die in eine zitternde Bewegung gebracht wird, und ſich in der Röhre befindet, eben die Beſchaffenheit, wie mit den zitternden Bewegungen einer angeſpannten Saite. Denn die Saite ſelbſt iſt mit der Luft zu vergleichen, die in der Röhre enthalten iſt: Die anſpannende Kraft der Saite aber ſtellet hier das Gewichte der äuſern Luft vor; und ob ſie gleich ganz und gar von einander unterſchieden zu ſeyn ſcheinen, weil die Saite von dem angehängten Gewichte ausgedehnet, die innere Luft in der Röhre aber von der äuſern zuſammen gedrücket wird, ſo ſind ſie doch in Anſehung der Würckung vollkommen einerley. Denn daß beyde zitternde Bewegungen erregen, kommt von der Kraft her, welche

die beyden Körper in die Bemühung ſetzet, wieder in ihre natürliche Lage zu kommen. Dieſes aber hat einerley Würckung, es mag ſolches durch Zuſammendrückung der Luft in der Röhre, oder durch Ausdehnung der Saite geſchehen.

§. 34. Weil alſo die Luft, ſo in der Röhre befindlich iſt, auf eben die Weiſe die zitternden Bewegungen vollbringet, als eine angeſpannte Saite; ſo kan man auch die Anzahl ihrer Vibrationen in einer gegebenen Zeit, und alſo den Ton ſelbſt aus demjenigen beſtimmen, was von den Vibrationen der Saiten vorgetragen worden. Es ſey die Länge der Pfeife a in Scrupeln des rheinländiſchen Schuhes ausgedrückt, die Weite bb, die Schwehre der Luft zu der ſo den Mercurium in der Torricellianiſchen Röhre hält, wie m zu n, und die Höhe des Mercurii im Barometer, k, von gleichen Scrupeln. Man wird alſo eine Saite von der Länge a und der Schwehre m a bb, welche von dem Gewichte, ſo dem Drucke der äuſern Luft gleich iſt, angeſpannet worden, haben: Dieſes aber iſt dem Cylinder des Mercurii gleich, deſſen Grundfläche bb, das iſt, die Weite der Röhre, und die Höhe k iſt. Derowegen wird das anſpannende Gewicht n k b b ſeyn. Aus dieſem wird gefunden, daß die Zahl der Vibrationen in einer Secundminute ſey, $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nkbb}{a.\,mabb}} =$

355

$$\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nkbb}{a\,m\,a\,b\,b}} = \frac{355}{113\,a}\sqrt{\frac{3166.\,nk}{m}}$$

welcher der Ton ſelber gleich iſt.

§. 35. Weil aber m zu n faſt beſtändig einerley Verhältniß hat, und k bey verſchiedener Witterung ſich wenig verändert; ſo verhalten ſich die Tone, ſo cylindriſche oder prismatiſche Röhren haben, untereinander, wie die Längen der Röhren, alſo, daß ie kürzer die Röhren, ie höhere Tone, ie länger aber ſolche ſind, ie tiefere Tone entſpringen. Wie ſchön dieſes mit der Erfahrung übereinſtimmt, wird ieder leicht verſtehen, der die bißher vorgetragenen Eigenſchafften der Pfeifen erwäget, welche dahin giengen, daß die Gröſe des Tons weder von der Weite noch der Materie, aus welcher die Pfeiſe gemacht, ſondern bloß von der Länge abhänget. Glaube alſo ohne allem Zweifel, daß dieſe von den Tonen der Blasinſtrumente vorgetragene Urſach die wahre und aus der Natur der Sache hergehohlet ſey.

§. 36. Dieſe Erklärung wird aber um ſo viel mehr beſtätiget werden, wenn wir nicht nur dieſer Töne Verhältniß einſehen, ſondern auch unterſuchen werden, wie ſie ſich zu dem Ton einer gegebenen Seyte, die von einem gegebenen Gewichte angeſpannet, verhalten Denn wenn aus der Erfahrung wird bekannt ſeyn, daß eine und dieſelbe Pfeife mit einer gegebenen Seyte übereinſtimmt, nach der Lehre der Theorie, ſo

wird ſolches, der gröſte Beweiß ſeyn. Es iſt aber $\frac{n}{m}$ am höchſten, welches bey der gröſten Wärme zu geſchehen pflegt, ohngefehr 12000, bey der kälteſten Zeit aber 10000. Ferner, wenn der Mercurius im Barometer auf den höchſten Grad geſtiegen, ſo iſt $K = 2460$, mehrentheils aber wenn der Mercurius am niedrigſten ſtehet, iſt $K = 2260$. Wenn alſo das Barometer und Thermometer am höchſten ſtehen, wird der Ton der Pfeife ſeyn $= \frac{960771}{a}$, und wenn ſie am niedrigſten ſind, ſo wird der Ton $= \frac{840714.}{a}$ (18)

Die

18) Wer nicht die Geſetze der Bewegung und der Aerometrie verſtehet, wird das vom Herrn Verfaſſer vorgetragene nicht begreifen. Ich will alſo zur Deutlichkeit der vortreflichen Theorie von den Tonen der Blasinſtrumenten ſo viel herſetzen als der Raum leidet. Vor allem muß man ſich des bekannten Geſetzes der Bewegung wohl erinnern: „Der Wiederſtand eines Körpers iſt iederzeit ſo „groß als die Wirkung eines andern auf ihn zu„ſtoſſenden.„ Drum iſt auch der Wiederſtand der äuſern Luft, die auf den Oefnungen der Blasinſtrumente lieget, ſo groß, als der Druck der Luft ſo aus dem Munde in die Höhle der Blasinſtrumente fähret. Ferner hat die Luft eine Schwehre, wie die Erfahrung lehrt. Denn wenn man eine hohle

Die Luftſeule ſo alſo in einem Blasinſtrumente enthalten, hat eine Schwehre welche mabb gleich iſt, wenn bb die Grundfläche der Luftſeule, a die Höhe und m die Schwehre der Luft zu der ſo in der Torricellianiſchen Röhre das Queckſilber in der Höhe hält, iſt. Die Schwehren der Luftſeulen in den cylindriſchen und prismatiſchen Blasinſtrumenten kan ieder nach der zweyten Aufgabe der Anfangsgründe der Aerometrie Herrn Geh. Rath Wolfens leicht finden, wenn der Diameter der Grundfläche des Blasinſtruments gemeſſen, durch denſelben die Grundfläche geſucht, die gefundene Grundfläche mit der Höhe der Waſſerſeule, ſo der Luftſeule die Wage hält, multiplicirt wird, da man denn eine Waſſerſeule findet, die eben ſo ſchwer iſt als die gegebene Luftſeule. Wenn man nun weiß daß ein Pariſer Cubiczoll Waſſer 5 Gros und 10 Grain wieget, ſo kan man daraus das Gewicht der gegebenen Luftſeule durch die Regel detri ganz genau beſtimmen. Da nun die Luft eine elaſtiſche Kraft hat, das iſt, ſich ausdehnt, wenn der Widerſtand gehoben wird, ſo würde ſich auch die Luft in der Pfeife ausdehnen wenn nicht die äuſere Luft auf ſolche drückte und ſolches verhinderte. Es wird aber

hohle Kugel wieget, hernach aber die Luft auspumpet und abermal wieget, ſo iſt ſie im andern Fall leichter als in dem erſten. Burcherus de Volder hat gefunden, daß ein Cubicſchuh Luft 507 Gran ſchwehr iſt. Siehe quæſt. acad. de aeris gravitate, theſ. 48. p. 50.

aber der Widerſtand der äuſern Lufft durch die Weite der Röhre bb, die Höhe des Mercurii in der Torricellianiſchen Röhre k und der Schwehre der Lufft ſo den Mercurium in die Höhe hält n beſtimmt, und kan derohalben nkbb als das Gewicht angeſehen werden, ſo die Lufftſeule mabb gleich einer Seyte, anſpannet. Da alſo

$$\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nkbb}{a.\,mabb}} = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nk}{m}}$$

ſo läſſet ſich nun leicht der Ton einer Pfeife von einer gewiſſen Länge finden. Ich will das Exempel zum Nutzen der Leſer nachrechnen, und die Rechnung ſelbſten völlig hieher ſetzen, damit man die Richtigkeit von Herr Eulers Rechnung zugleich ſelbſten augenſcheinlich einſehen kan. Es iſt angegeben worden, daß, wenn man die Schwere der Lufft, ſo das Queckſilber in der Torricellianiſchen Röhre in die Höhe hält, mit der Schwere der Lufft an und vor ſich ſelbſt dividirt, der Quotient 12000 bey der wärmſten Zeit ſey, bey der kälteſten aber 10000. Wir wollen dieſes nicht nach der Schärfe unterſuchen ob es ſo genau wahr ſey, ſondern derweil glauben. Es iſt derohalben $\frac{n}{m} = 12000$, welches nun mit K zu multipliciren iſt, ſo 2460 Scrupeln gleich iſt, wenn der Mercurius am höchſten geſtiegen, folgendergeſtalt:

12000
246 0

4920000
246

iſt wieder zu multipliciren mit . . 29520000, dieſes Product 3166

177120000
17712
2952
8856

Hieraus iſt nun alſo die Quadratwurzel zu ziehen.

9|34|60|32|00|00 C. 305712
9|
0|34|60
605
3025

435.|32
61 07
427 49

783|00
611|41

17159|00
61 14 22
122 28 44

49 30 56

Weil der Reſt mehr denn ein halbes ausmacht, ſo kan man die letzte Zahl der Quadratwurzel

wurzel mit einer Einheit vermehren, und ſtatt 305712 annehmen 305713. Nun muß dieſe Quadratwurzel mit 355 der Periperie des Zirkels zu multipliciren

```
       305713
          355
     --------
      1528565
     1528565
     917139
    ---------
    108528115
```

Wenn man endlich dieſes Produck durch den Diameter des Zirkels 113 dividirt, ſo kommt der Ton eines cylindriſchen oder prismatiſchen Blasinſtruments heraus, wenn der Quotient wieder durch die Länge der Pfeife a getheilt wird. Man theile alſo

```
                1
                6 9
          6 2. 2 7. 0
        1 9. 8 4 4. 9 5 0
      1 0 8 5 2 8 1 1 5      + 960425
durch   1 1 3 3 3 3 3 3
          1 1 1 1 1 1
            1 1 1 1
```

Wenn alſo das Barometrum und Thermometrum am höchſten ſtehet, ſo iſt der Ton $\frac{960425}{a}$

Ich weiß nicht warum Herr Euler ſtatt der hier rich-

richtig gefundenen Zahl gleichwohl $\frac{960771}{a}$ angegeben hat. Kein Verſehen kan man es nicht nennen, und alſo muß es ein Druckfehler ſeyn. Unterſuche man wie der Ton einer Pfeiſe beſchaffen, wenn die gedachten Inſtrumente am niedrigſten ſtehen, ſo findet man $\frac{840348}{a}$ und nicht wie Herr Euler angegeben $\frac{840714}{a}$ oder es muß auch ein Druckfehler ſeyn.

§. 37. Man nehme nun zwiſchen dieſen beyden Zahlen die mittlere, ſo wird ſolche $\frac{900000}{a}$ ſeyn, 19) und ſo viel Vibrationen bringt eine Pfeiſe von der Länge a in einer Secundminute bey

19) Die mittlere hier angegebene arithmetiſche Zahl iſt nach Herrn Eulers eigenen angegebenen Zahlen nicht die wahre. Denn zwiſchen

960771
und 840714

kommt zum Quotienten 2) 1801485 (. 900742 und alſo 742 mehr. Wenn aber die anders herausgebrachten Zahlen

960425 richtig ſind, ſo iſt die wahre
und 840348 mittlere, beyſtehender Quotient.

2) 1800773 (. 900386½.

bey mittelmäſiger Witterung zu Ende. Wenn alſo eine Flöte 100 Vibrationen in einer Secundminute macht, ſo iſt ſie 9000 Scrupel, das iſt, 9 Rheinl. Schuhe lang: 20) und welche 118 Vibrationen gibt, und mit dem Ton einer Seyte, ſo bey den Inſtrumenten mit C bezeichnet, übereinſtimmt, muß 7627 Scrupel lang ſeyn, oder manchmal mehr denn $7\frac{1}{2}$ Rheinl. Schuh. Dieſes kommt auch genau genug mit der Erfahrung überein. Denn insgemein wird

20) Denn wenn man 900000, durch die Länge der Flöte, 9000 Scrupel dividirt, ſo kommt 100 heraus. Ein Blasinſtrument von $4\frac{1}{2}$ rheinl. Schuh hat alſo zu ſeinem tiefſten Ton 200 Vibrationen binnen einer Secundminute denn $\frac{900000}{4500} = 200$. Gleichergeſtalt kan man hieraus die Verhältniſſe der Töne in den Blasinſtrumenten in der kälteſten und wärmſten Zeit beſtimmen, um wie viel ſich nemlich die Orgel z. E. bey dem kälteſten Wetter herunter ziehet. Es ſey eine prismatiſche Orgelpfeife $4\frac{1}{2}$ Schuh lang, deren Vibrationen werden bey dem kälteſten Wetter in einer Secunde $\frac{18693}{125}$ ſeyn, bey dem wärmſten aber $\frac{213217.}{900}$ Dieſes trifft etwas weniges mehr denn einen ganzen groſen Ton an. Denn $840348 : 960425 = 8 : \frac{930067}{210087.}$ Und alſo ſtehet eine Orgel bey dem kälteſten Wetter noch etwas mehr denn einen ganzen groſen Ton tiefer als bey dem wärmſten.

wird einer Pfeiſe, die den Ton C angeben ſoll, 8 Schuh gegeben, und iſt ein halber Schuh vor nichts zu achten, weil eine und dieſelbe Pfeife bey verſchiedener Witterung Töne angeben kan, die die Verhältniß 840714 zu 960771 das iſt: 8 zu 9 haben, welcher Unterſcheid bey einer ſolchen Pfeife mehr denn einen halben Schuh betrift.

§. 38. Selbſt dieſer Unterſcheid der Töne einer und derſelben Pfeife bey verſchiedener Witterung beſtätiget die Wahrheit unſerer Erklärung. Denn die Tonkünſtler erfahren beſtändig, ſo offt beſeytete und Blasinſtrumente zugleich bey einer Muſik gebraucht werden, daß dieſe ſehr veränderlich ſeyn, und daß die Seyten, die mit den Blasinſtrumenten übereinſtimmen, bald müſſen beſſer angeſpannt bald herunter gelaſſen werden. Der Unterſcheid eines Tons, wenn er bey einer und derſelben Pfeife am höchſten und am niedrigſten ſtehet, trägt ohngefehr einen ganzen Ton aus, welches ein Intervall iſt ſo die Verhältniß 8 zu 9 hat. Ueber dies hat man wahrgenommen, daß die Pfeifen höhere Tone geben, wenn es heiter und heiß, tiefer aber im Gegentheil, wenn der Himmel mit Wolken überzogen und kalt iſt. Aus dieſem erhellet auch die Urſach, warum eine Pfeife anfänglich tiefer klingt, als wenn man einige Zeit darauf geblaſen; denn durch den Gebrauch und das Hineinblaſen der Luft, wird die Luft in der Röhre warm, und gibt alſo einen höhern Ton an.

§. 39. Die Stärke und Schwäche der Töne

bey den Blasinſtrumenten hångt ſo wohl von der Gewalt, mit welcher ſie angeblaſen werden, als auch von der Verhåltniß ab, ſo die Weite der Pfeife zu derſelben Långe hat. Denn es verhålt ſich mit den Pfeifen eben ſo als wie mit den Seyten, und iſt iener Weite mit dieſer Dicke zu vergleichen. Gleichwie nun nicht iede Seyte alle Tone hervorzubringen geſchickt iſt, ſondern zu einem gegebenen Ton eine gewiſſe Dicke erfordert wird, alſo kan auch die Pfeife von einer gegebenen Långe nicht nach Gefallen weiter oder enger gemachet werden, ſondern es giebt Grånzen, vermöge welcher eine Pfeife, nach dem ſie überſchritten worden, keinen Ton weiter mehr angeben wird. Daß aber mehrere Pfeifen åhnliche und gleich ſtarke Töne angeben, muß die Weite der Pfeife oder derſelben Grundfläche ſich wie die Dicke der Seyte zur Långe verhalten. Hieraus folgt zugleich das andere, welches bey den Seyten erfordert wird, daß nemlich der Druck der Dunſtkugel, welche ſich wie die Weite verhålt, auch eben dieſelbe Verhåltniß zur Långe der Pfeife habe.

§. 40. Es kan auch die Kraft im Anblaſen nicht nach Gefallen vermehret oder vermindert werden. Denn wenn ſie allzuſchwach angeblaſen wird, ſo wird ſie gar keinen Ton angeben, iſt ſolches aber ſtårker, als ſichs gehört, ſo wird ſie denienigen Ton nicht angeben, den ſie ſollte, ſondern eine Octave höher, und wenn ſie noch ſtårker angeblaſen wird, ſo gibt ſie die Duodecime und ferner die zuſammengeſetzte erſte Octave

hö-

höher an. Damit wir aber die Verhältniß dieſer Fortſchreitungen des Tons entdecken, ſo iſt zu betrachten daß ſich die Kraft des Tons verhalte wie die Kraft des Hineinblaſens; und derowegen erhellet, daß die Vibrationen der in der Röhre enthaltenen Luft um ſo viel weiter werden, ie mehr ſich die Kraft des Anblaſens vermehrt, nicht aber geſchwinder, ſo lange der Ton einerley Gröſe hat. Es wird aber die Weite der Vibrationen von der Weite der Röhre dergeſtalt beſtimmt, daß ſie die geſetzte Schranken nicht übertreten kann; Wenn derohalben die Pfeife ſtärker angeblaſen wird, als zu dieſer Stuffe nöthig iſt, ſo wird ſie nicht einerley Ton angeben können.

§. 41. Von den Seyten aber, welchen die Pfeifen ähnlich ſind, iſt ſo wohl aus der Theorie, als aus der Erfahrung bekannt, daß beyde Helften einer angeſpannten Seyte beſonders ihre Vibrationen zu Ende bringen können, dergeſtalt, daß dieſelbe Seyte nicht den gewöhnlichen Ton, ſondern eine Octave höher angibt, welches nicht geſchehen kann, wenn die Theile ungleich ſind. Gleicherweiſe kann eine in drey gleiche Theile, wenigſtens der Einbildung nach, getheilte Seyte alſo erzittern, daß ieder Theil beſonders, als wenn ſie gleichſam mit untergeſetzten Stegen unterſchieden wäre, vibrirt, und alſo einen höhern Ton als gewöhnlich, nemlich die zuſammengeſetzte Quinte, angeben. Eben dieſes gilt auch von vier und mehrern gleichen Theilen der Seyte. Wie aber dies zu Stande gebracht und mit Erfahrungen kan beſtätiget werden,

zeigt der berühmte Sauveur in Commentar. Acad. Scient. Pariſin. A. 1701.

§. 42. Wenn man dieſes auf die Pfeifen anwendet, ſo iſt die Möglichkeit klar, daß beyde Helften der Pfeiſe ihre Schwingungen beſonders hervorbringen, und alſo einen Ton der eine Octave höher iſt, angeben. Da nun in dieſem Fall, die Vibrationen doppelt ſo geſchwind ſind, ſo wird auch ein ſtärkeres Hineinblaſen ſtatt finden. Hieraus folget, daß, wenn das Hineinblaſen die geſetzte Stuffe überſchreitet, ſich die Schwingungen nach dieſem Fall richten werden, und einen um eine Octave höhern Ton angeben. Gleichergeſtalt müſſen drey Theile der in der Röhre enthaltenen Luft beſonders erzittern, wenn auch hier die Schranken übertreten werden als welche ebenfalls Stuffen hat, die das Hineinblaſen nicht überſchreiten darf, da denn ein dreyfach höherer Ton, oder des erſten Duodecime entſpringen wird. Und wenn man das Anblaſen ferner verſtärket, muß ſich, da vier Theile beſonders erzittern, ein um zwey Octaven höherer Ton hören laſſen, und ſo fort.

§. 43. Hierauf gründet ſich auch die Eigenſchaft der Trompeten und Poſaunen, ob ſie gleich im übrigen nicht die Verhältniß haben wie die Pfeifen, vermöge welcher ihre Töne bloß durch das ſtärkere oder ſchwächere Hineinblaſen hervorgebracht werden. Denn dieſe Inſtrumente geben nicht mehr Töne an als nur diejenigen, die man durch die ganzen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. und ſo fort ausdrücken kan, und in

der

der unterſten Octave zwiſchen 1 und 2 iſt kein mittlerer Ton zu finden, in der folgenden aber zwiſchen 2 und 4 ein mittlerer 3, der gegen 2 die Quinte iſt, in der dritten Octave 4 und 8 ſind drey mittlere, nemlich 5, 6, 7, und in der vierten ſind dergleichen ſieben enthalten. Die Zuſammenſetzung dieſer Inſtrumente aber ſcheint alſo beſchaffen zu ſeyn, daß ieder Ton ſehr enge Schranken des Hineinblaſens hat, und alſo ſein höherer oder tieferer Ton herkommt, wenn das Anblaſen nur was weniges vermehrt oder vermindert wird.

§. 44. Das ſo bißher von den Pfeifen geſagt worden, gehört hauptſächlich vor dieienigen, die eine prismatiſche oder cylindriſche Figur haben. Was ſie aber vor Töne angeben, wenn die Röhren ſpitzig zu laufen, oder allmählich weiter werden, oder ſonſten eine andere Geſtalt haben iſt viel ſchwerer zu beſtimmen. Doch können dergleichen Fragen, allzeit auf die Seyten angewendet werden; denn man mag eine Pfeife nehmen von welcher Geſtalt man wolle, ſo muß man eine Seyte die dergleichen Figur hat betrachten, und unterſuchen, welchen Ton ſie angeben wird: wenn man hernach eine dergleichen Luftſeyte annimmt, ſo daß die anſpannende Kraft dem Druck der Dunſt-Kugel gleich iſt, ſo hat man den Ton, den die Pfeife geben wird. Wenn man nun dieſe Aufgabe vor eine iede Figur der Pfeife auflöſet, ſo wird zugleich die bekannte Eigenſchaft der prismatiſchen Pfeifen hauptſächlich klar werden, als welche

oben zugedeckt einen Ton angeben, der eine Octave tiefer iſt. 21)

§. 45 Zu den andern Inſtrumenten, die mit den Pfeifen einige Verwandſchaft haben, gehören die Trompeten und Poſaunen u. ſ. w. welche vom bloſen Hineinblaſen keinen Ton geben, ſondern einen Ton aus dem Munde, der mit dem Anblaſen zugleich verbunden, erfordern, welchen ſie alsdenn wunderbar vermehren und verſtärken, auf eben die Art als die Sprachrohre die Worte ſtärker machen. Beſſer werden dieſe Inſtrumente aus dem erkannt, ſo man in den Orgeln zur Nachahmung derſelben gebraucht; Dieſes geſchieht zwar bloß durch das Anblaſen, aber in dem Mundſtücke ſind elaſtiſche Blättlein angemacht, die von dem hineingeblaſenen Winde erzittern, und zwar einen ſchwachen Ton geben, der aber, indem er durch die angehängte Pfeife fortgehet, dergeſtalt verſtärket wird, daß er den Tonen der Trompeten und Poſaunen gut nachahmet. 22)

Uebri-

21) Es iſt nemlich bekannt, daß eine Pfeife, die eine prismatiſche oder cylindriſche Figur hat, und auf beyden Seiten offen iſt und in dieſem Zuſtande einen Ton angibt, hernach, wenn auf der einen Seyte zugedeckt worden, ſo daß keine Luft hinein kann ſich ein Ton hören läßt, der zu dem vorigen eine Octave tiefer iſt.

22) Alles was der berühmte Herr Verfaſſer von der Theorie der Pfeifen vorgetragen, das iſt zwar ſehr ſchön, aber in der Ausübung hat es noch nicht völligen Nutzen. Denn unſere beſten Blasinſtrumente, nemlich die Querflöte und die Hoboe

in

Uebrigens muß ich noch von dieſem Capitel anmerken, daß es das beſte iſt, indem wir in folgenden wunderbare muſikaliſche Neuigkeiten hören werden, und damit ich deſto eher mit

ja ſelbſt die Hauptpfeifen in den Orgeln, ſind weder prismatiſch noch cylindriſch ſondern faſt durchgehends abgekürzte Kegel, und ſobald ſie dieſe Figur verlieren würden, ſo bald würde auch der ihnen eigene Ton und die Annehmlichkeit zu Grunde gehen. Drum iſt z. E. in einer Querflöte, als einem abgekürzten Kegel, die Luftſeyte die $\bar{d}$ angibt nicht die Helfte von der ganzen Luftſeyte die d klinget, welches ſeyn würde, wenn ſie prismatiſch oder cylindriſch wäre: Sondern wenn die Länge der Querflöte ohne dem zudeckenden Zapfen 1 Rheinl. Schuh 10 Zoll 10 Linien, das iſt 274 Linien lang iſt, der gröſere Diameter der Flöte 9 Linien, der kleinere aber $7\frac{1}{2}$ Linie, ſo verhält ſich die Länge der Luftſeyte d zur Länge der Luftſeyte $\bar{d}$ wie 153 zu 121, das iſt: die Luftſeyte d hat zu ihrer Länge 153 Linien oder 1 Schuh 9 Linien, die Luftſeyte $\bar{d}$ aber 121 Linien, oder 10 Zoll 1 Linie. Hingegen ſind die beyden Luftſeyten dem körperlichen Innhalt nach einander gleich. Wer ſich durch Rechnung ſelbſt überzeugen will, der muß das Maaß auf das vollkommenſte nehmen, ſonſten kommen bey der einen und andern Seyte bald etliche Cubicſcrupel zu viel, bald zu wenig heraus. Hieraus habe ich die Aufgabe, ſo zur andern Zeit gehörigen Orts beybringen werde, algebraiſch aufgelöſet, und mit Exempeln und der Erfahrung beſtätiget, nemlich: „Nach einer Querflöte gegebenen Länge, gröſten und kleinſten Weite, die Puncte „zu finden, wo die Löcher ſollen gebohret werden, „als ſie die Tone nach einer verlangten Temperatur angibt.„

dieſem merkwürdigen Buche fertig werde, ſo will ich in folgenden Theilen allezeit zwey Capitel einrücken. Daß endlich Herr Euler die Gabe der Deutlichkeit in keinem allzu hohen Grad beſitze, und von der Lehrart der Alten im Beweiſen ſehr abgehe, zeiget dieſes einzige Capitel ſchon hinlänglich, wenn man ſolches nach den vier erſten Zeilen dieſes Capitels beurtheilt, da es heißt: cum muſicam nobis propoſitum ſit ad modum philoſophicarum diſciplinarum pertractare, in quibus nihil, niſi cuius cognitio et ueritas ex praecedentibus explicari poſſit, proferre liceat: Denn es iſt verſchiedenes geſagt worden, das aus dem vorhergehenden nicht erkläret werden kann, von der Schärfe der Beweiſe, die manchmal ſchartig zu ſeyn ſcheint, gar nichts zu gedenken.

VII.

Der muſikaliſche Patriot vom erſten bis zum drey und zwanzigſten Stück.

Der Braunſchweigiſche muſikaliſche Patriot iſt eine ſo lehrreiche als nützliche Schrift, in welcher viel gutes vorkommt, welches ich bemerken will. Dieſe Schrift hat im Jahr 1741 den 21 Julii angefangen, und iſt alle 8 Tage ein Stück auf einem halben Bogen in Quart ausgegeben worden, und zwar in Braunſchweig, Wolfenbüttel, Blankenburg, Hannover und Hildesheim.

Im 1 §. des erſten Stücks wird das Wort

Patriot

Patriot überhaupt und ins beſondere erkläret, aber nicht vollſtändig. Im eigentlichen Verſtande heiſſet derjenige ein Patriot, welcher vor ſein Vaterland dergeſtalt ſorget, daß er für die Erhaltung, Verbeſſerung und Ehre deſſelben auch ſeine eigene Vortheile beyſeite ſetzet, wenn ſie ihm darinn hindern ſollten. Im uneigentlichen Verſtande heiſſet überhaupt der ein Patriot, welcher für die Erhaltung, Verbeſſerung und Ehre einer Sache dergeſtalt ſorget, wie es die Umſtände der Sache und ſeine Kräfte mit ſich bringen. Drum iſt ins beſondere der geſchickte Verfaſſer dieſer Schrift ein muſikaliſcher Patriot, weil er vor das beſte der Muſik ihren Weſen und Umſtänden nach würklich bemühet iſt. Er ſorget vor die Aufnahme einer herrlichen und nützlichen Wiſſenſchaft, wie er ſelbſten in der Folge ausführt. Er beweiſet daß die Muſik im verſchiedenen Verſtande eine Wiſſenſchaft und auch eine Kunſt ſey. Die Erklärungen der Wiſſenſchaft und Kunſt, und derſelben Unterſcheid ſind richtig beygebracht. Die Kunſt iſt eine Fertigkeit des Verſtandes und der Glieder des Leibes, welche man, vermöge der erlernten Wiſſenſchaft durch eine beſtändige Uebung mit würklichen Proben an den Tag leget, und derohalben die wahre Kunſt die wahre Wiſſenſchaft ſchon voraus ſetzet. Es hat alſo der ſiebende Abſatz dieſes erſten Stücks ſeine völlige Richtigkeit, wenn der Herr Verfaſſer alſo ſagt:

„Wir haben viele Virtuoſen in der Muſik, „die aber am wenigſten das Vermögen haben,

„ihre Kunſtſtücke aus einer gründlichen Erkennt⸗
„nis zu rechtfertigen. Hergegen haben wir auch
„viele Muſikgelehrte, die zwar die völlige Ein⸗
„ſicht oder Theorie der Muſik beſitzen und ver⸗
„möge derſelben von allen Dingen die bey der
„Muſik ins Gehör fallen, richtig urtheilen, doch
„aber auch nicht mit ihren Gliedern die Kunſt
„beweiſen können. Dem ſey nun, wie ihm wolle,
„ſo werden die Vernünftigſten mir eingeſtehen,
„daß dieſe letztern der Muſik nicht zu ſo groſſer
„Unehre ſind, als die erſten, in ſo ferne ſie bey
„ihrer vermeinten Kunſt dennoch allezeit im Blin⸗
„den tappen. Iſt aber Kunſt und Wiſſenſchaft
„beſtändig beyſammen, und kan ein Virtuoſe
„ſeine Kunſt zu demienigen Endzwecke bringen,
„wozu ſie die Wiſſenſchaft abgezielet hat, ſo ver⸗
„dienet er doppelte Hochachtung, und macht
„ſich um die Aufnahme und Würde ſeiner Kunſt
„vor der ganzen Welt ſo verdient, wie es bishero
„von allen treugeſinnten Patrioten verlanget
„worden.“ Im 10. 11 und 12 §. iſt der Nutzen
der Muſik in geiſtlichen und leiblichen Dingen
kurz und gut vorgetragen.

Das andere Stück. Der Herr Verfaſſer
ſagt daß ihm das Zeitungsblat in Hamburg,
welches der unpartheyiſche Correſpondent heiſſet,
bald abgeſchrecket hätte, die unternommene
wöchentliche Arbeit weiter fortzuſetzen. Mir iſt
es ſehr lieb, daß es nicht geſchehen iſt, und hat
man nicht Urſach von Zeitungsſchreibern ſich
irre machen zu laſſen. Denn bey vernünftigen
Männern gilt zu unſern Zeiten eine unbillige
Lobes⸗

Lobeserhebung des Zeitungsſchreibers ſo wenig als eine ungerechte Heruntermachung, und die wahren Verdienſte eines ehrlichen Mannes gründen ſich auf ganz was anders als auf die Zeitungen. Zumahl da ietzo ſo viele halbgelehrte Zeitungen in Deutſchland herumfliegen, daß man wieder eine Zeitung von dieſen Zeitungen ſchreiben könnte, die noch über dies zum Theil von ſolchen Leuten geſchrieben werden, die was anders gerne thun würden, wenn ſie darzu geſchickt wären, oder Gelegenheit hätten, unterdeſſen aber vom Verleger um Lohn darzu gedungen werden, Ehre und Schande den Schriftſtellern auszutheilen. Es hänget alſo nun die Ehre und der Ruhm bey uns Deutſchen vom Verleger und vom Zeitungsſchreiber ab. Könnte es wohl beſſer eingerichtet werden? Es iſt eine groſe Bequemlichkeit unſerer Zeiten überhaupt ohne viele Mühe die Verdienſte eines Mannes binnen einer halben Stunde einzuſehen. Gleichwie ich kein Geheimnis verrathe, welches ich nicht ſagen ſoll, als verſchweige ich auch kein Geheimnis, ſo mir nichts ſchaden kann, worunter ich auch dieſes von nicht geringer Wichtigkeit offenbahre. Man ſchlage in den Regiſtern der Zeitungen die Nahmen der Schriftſteller auf und ſuche ihre Schriften mit den Beurtheilungen darinnen. Iſt er gerühmet: ein braver Mann! iſt er getadelt: ein ſchlechter Mann! Sonſten iſt man ſo einfältig geweſen, und hat erſt die Schriften der Scribenten ſelbſten angeſehen und ſie erſt mit Fleiß geleſen, wenn man einen

Mann

Mann kennen lernen wollen, aber iezo kan man es näher haben, und es iſt ein Anzeichen erleuchteter Zeiten, daß man dieſe Thorheit abſchaffet. Dieſe Glückſeligkeit aber haben wir mehr den Zeitungsverlegern als den Zeitungsſchreibern zu danken. Denn iener giebt das Brod, und dieſer nimmt es mit Dank, und muß alſo nothwendig der Schreiber nach der Pfeife des Verlegers tanzen, wenn er anders nicht will abgeſetzt ſeyn, indem es ein anderer iſt, wenn dieſer nicht will. Die Schreiber ſind mehrentheils iunge Leute, die Verleger gemeiniglich von mehrern Jahren. Dieſe wechſeln viel öfters ab als iene, und zählet man öfters zwanzig Schreiber, bis der Verlag in die zweyte Hand kommt. Die Verleger ſind in der Praxi erfahren und kennen den Geſchmack der Welt, oder daß ich nach Art der Buchhändler rede, ſie wiſſen was geht. Die Schreiber müſſen alſo von ihnen erſt lernen, wie Zeitungen nach der neuen Art einzurichten ſind, daß ſie gehen: Nemlich angehende Gelehrte, zumal die mit der erſten Schrift zum Vorſchein kommen, muß man bey Wahrnehmung etlicher geringer Fehler erbärmlich herunter und ſo lächerlich machen, daß ſie entweder gar nicht mehr die Feder anzuſetzen ſich getrauen, oder ſich erſt bey dem Zeitungsſchreiber, oder welches noch beſſer, beym Verleger, zuvor wieder in Gnade ſetzen müſſen und bitten, daß man ſie unter dem Haufen der Scribenten mit laufen läſſet, worzu viel beytragen kann, wenn man dieſe Herren lobt und bey guter Gelegenheit ſchmeichelt.

Denn

Denn wer ſie ſanfte kratzet, den kratzen ſie wieder ſanfte. Die andere weiſe Regel iſt, daß man Gelehrte, die ſich ſchon einen Nahmen erworben bey aller Gelegenheit tadelt, und auf eine ſolche Art mishandelt, daß eine gewiſſe Gattung von Leſern, die den meiſten Häufen ausmachen, eine Freude daran haben kann. Die dritte unvergleichliche Regel iſt dieſe, daß man Männer, die groſſe Aemter bekleiden, und von bekannter Geſchicklichkeit ſind, auſſer der maſſen rühmet, und bis an den dritten Himmel erhebet, und auch ihre Fehler zur Tugend machet. Endlich muß alles in einer guten Schreibart, die mit ein bisgen Großthun und Verwegenheit vermiſchet und ſonderlich mit einem groſen Vertrauen auf ſeine Einſicht bekleidet iſt, abgefaßt ſeyn, ſo ſind die Zeitungen nach der neuen Art fertig.

Um Verzeihung! bald wäre ich bey Nennung des Hamburgiſchen ſogenannten unpartheyiſchen Correſpondenten auf eine Critik über die neuen halbgelehrten Zeitungen gerathen.

Zu Ende dieſes Stücks wird gezeigt, was der muſikaliſche Patriot für ſich nehmen und was er nutzen werde: Nemlich da er die Muſik zur Vollkommenheit mit befördern helfen will, ſollen erſt die Steine des Anſtoſſens aus dem Wege geräumet werden, worunter er vor andern die Geringſchätzigkeit der Muſik zählet. Er wird deswegen alles durchgehen was Anlaß darzu gegeben, und ſonderlich die Kirchenmuſik vor ſich nehmen. Nach gegebenen Maasregeln, die die

Aufnah-

Aufnahme der Muſik befördern können, wird er auf das innere der Muſik fortgehen.

Das dritte Stück ſagt, daß wie die Muſik zu unſern Zeiten geſtiegen, alſo ſolche noch weiter ſteigen könne mit der Zeit. Lobt Herr Händeln, Herr Haſſen, die beyden Herren Graune und Herrn Telemann und ſpricht in Wahrheit daß die Ausländer von den Deutſchen in der Muſik lernen können, und bemerket kurz den Unterſcheid der ietzigen Muſik von der vor ohngefehr zwanzig Jahren.

Das vierte Stück hält einen vernünftigen Brief an den Patrioten in ſich, und gibt zur Aufnahme der Muſik folgende Mittel an: 1) Man muß ein muſikaliſches Syſtem haben 2) Soll ſolches von allen unnützen philoſophiſchen und mathematiſchen Grillen befreyet ſeyn, weil die Muſik nur ein Theil der Mathematik und in ihrer Uebung eine auf philoſophiſche und mechaniſche Lehren gebauete Kunſt iſt. 3) Sollen alle Componiſten auch Poeten, und die Poeten, ſo für die Muſik was ſetzen, auch Componiſten ſeyn. Dieſes iſt nicht zu hoffen, und auch nicht nöthig, wenn ſie nur die Hauptregeln wiſſen, ſo iſt es genug. 4) Soll ein Componiſt die Inſtrumente kennen, wofür er ſetzet. 5) Sollen die Componiſten der Kirchenſtücke, den Text nach dem Verſtande zu entwickeln, und in das Herz der Zuhörer geſchickt einzuprägen wiſſen. 6) Soll ieder Componiſt auch den Generalbaß verſtehen, und wo

nicht

nicht ausüben, doch wenigſtens erklären können. Ich vor meine Perſon habe noch keinen geſehen, der würklich componiren können, und doch die Natur des Generalbaſſes nicht verſtanden hätte. 7) Um die Gemüthsbewegungen gut ausdrücken zu können, ſoll ein Componiſt ein Philoſoph und ein erfahrner Sittenlehrer ſeyn. 8) Um die Bewegungen und Würkungen der Natur gut vorzuſtellen, ſoll er auch in der Naturlehre erfahren ſeyn. 9) Die Melodey ſoll frey, ungezwungen und natürlich ſeyn, und nicht nach gewiſſen Kunſtgeſetzen eingerichtet werden. Man mag die Melodey immer nach gewiſſen Kunſtgeſetzen einrichten, weñ ſie nur vollſtändig, und die gehörigen Schranken haben, die weder zu weit noch zu eng geſetzet ſind. 10) Iſt die deutſche, italieniſche und franzöſiſche Muſik in eine glückliche Miſchung zu bringen. Wenn es ſo zu verſtehen, daß in ieder Compoſition das Gründliche und Regelmäßige der Deutſchen, das Anmuthige und Reizende der Italiener und das Natürliche der Franzoſen ſtecken ſoll, ſo iſt es ganz gut. Man kan aber ietzo den Italienern nicht mehr anmuthiges und reitzendes zuſchreiben, als die Deutſchen würklich ſelbſten eigen haben, und in dem Natürlichen werden ſchon die Franzoſen von einigen deutſchen Componiſten übertroffen. 11) Iſt das Reiſen vor Virtuoſen nützlich, wenn ſie das gründliche Weſen und die Arbeitſamkeit der Deutſchen in Italien und Frankreich nicht ſitzen laſſen, ſondern viel-

mehr

mehr ermunterer und erleuchter nach Hauſe bringen.

Das fünfte Stück hat nichts erhebliches in ſich, ſo eigentlich hieher gehörte.

Im ſechſten Stücke ſtellet ſich der Herr Verfaſſer an die Spitze der Verächter der Muſik, um ihr den Krieg anzukündigen. Er will ſie nicht als ein ungetreuer General anführen, ſondern bey allen Anfällen das Aeuſerſte wagen. Er will aber doch die Schuld nicht allein auf ſich nehmen, wenn ſeine Spießgeſellen mit ihren Waffen zuletzt zu ſchanden werden, und der unſchuldigen Muſik gewonnen geben müſſen. Der Krieg geht nun an, und das Kriegsmanifeſt ſtehet im 34 §. Die Bewegungsurſachen aber, warum die Fürſtin Muſika mit allen ihren Anhängern feindlich ſoll verfolget werden, ſind folgende: 1) Weil ſie ietzo zu mächtig, und alſo auch fürchterlich zu werden ſcheinet, und das Gleichgewicht, ſo die Wiſſenſchaften unter einander haben ſollen unterbricht. Denn vor dieſem war ſie eine Vaſallin der mathematiſchen und philoſophiſchen Wiſſenſchaften, nun aber will ſie ihnen den Vorzug und die Herrſchaft ſtreitig machen. 2) Die genaue Freundſchaft, ſo die Muſik ins geheim mit der Bezaubrungskunſt bishero unterhalten, und dadurch viele in ihre verderbliche Netze gezogen, iſt die andere Bewegungsurſache unſers Unwillens. 3) Weil viele Kaufleute, die keine Opera und kein Concert in allen Meſſen und Orten, wo ſie Handlung getrieben, verſäumen und es den gröſten Capitaliſten gleich thun wollen, dadurch fallit geworden. Ingleichen weil

weil ſie ſich auf die niederträchtigſte Art in den Schenken, Jahrmärkten und Schauplätzen der Marktſchreyer gemein macht, und unnöthig Geld zu verſchwenden Gelegenheit gibt.

Im ſiebenden Stuck ſtehet 4) weil die Anzahl der ſeyn wollenden Componiſten, dermalen ſo ſtark angewachſen, und die Untreue, der Neid, und der Geiſt der Zwietracht und Läſterung unter den meiſten unter ihnen herrſchet, auch öfters einander beſtehlen. * 5) Weil die Unwiſſenheit, Unbeſcheidenheit, und das laſterhafte Weſen verſchiedener Muſikanführer aus der Erfahrung bekannt iſt.

Im achten Stück iſt nun das Kriegsmanifeſt zu Ende, worauf ein Brief folget, welcher vom fremden Orte an einen Correſpondenten des Hrn Verfaſſers gekommen, worin ſtehet, daß Herr Mattheſon ſchon 1728 in 243 Betrachtungen in Quart, eine Vertheidigungsſchrift für die Muſik unter dem Titel eines muſikaliſchen Patrioten heraus gegeben habe, und daß der Herr Verfaſſer etwas zu ſtark philoſophire, welcher ſich im neunten Stück deswegen beſtens verantwortet. Daß der Herr Verfaſſer der unſchuldigen Formel der Mathematikgelehrten: **Welches zu erweiſen**, das Beywort **großprahleriſch** unüberlegter Weiſe

* Der Hr. Verfaſſer ſagt auf eine luſtige Art ganz geſchickt, daß die Componiſten, ſo fremde Arbeit und Erfindungen für die ihrige ausgäben, den liederlichen Poſtillenreutern gleich wären, die verdienten, daß man ihrentwegen einen eigentlichen muſikaliſchen Eſel ſetzen lieſſe, worauf ſie tactmäſig einen dreyfach geſchwänzten Galop reiten müßten.

Weiſe überhaupt beygeleget, hätte wohl nachbleiben können. Denn wenn ſolches würklich bey vollſtändigen mathematiſchen Demonſtrationen ſtehet, und alſo der Wahrheit gemäß iſt, ſo finden ja da die Begriffe von der Prahlerey keine ſtatt. Nun gehet noch in dieſem Stücke die Antwort auf das Mankfeſt an, und wird erſtlich gar wohl gezeigt, daß die Muſik dem wahren Wohlſeyn, einer wohl eingerichteten Republik nicht zu wider ſey.

Im zehnten Stücke wird unterſucht was Muſik ſey, und eine erbauliche Hiſtorie von des Herrn von Sittenheim Morgenmuſik erzehlet, von welchem auch im elften und zwölften Stück einige Sätze beygedruckt ſind, die hauptſächlich zum Augenmerke haben, daß die Muſik der wahren Frömmigkeit u. einem erbarn Mann nicht zu wider ſey.*

Im dreyzehnten und vierzehnten Stück wird die Antwort auf die Urſachen, warum man die Muſik verfolgen will, fortgeſetzet, und im funfzehenden Stücke geſagt, daß die Muſik eine Freundin nützlicher Wiſſenſchaften ſey, wobey am Ende moraliſche Neuigkeiten aus dem Reiche der Muſik auf Verlangen angehänget worden, die eben nicht ſonderlich ſinnreich ſind.

Im ſechzehenden Stück wird dargethan daß die Muſik eine Wiſſenſchaft ſey, und im ſiebenzehenden ſtehet eines und das andere von der Verwandſchaft ſo die Muſik mit der Mathematik und der Philo-

* Ein ieder aufmerkſamer Leſer wird ohne mein Erinnern wohl einſehen, daß das Geſpräch mit dem Hrn von Sittenheim und deſſen Sätze wohl angebrachte Erdichtungen des Herrn Verfaſſers ſind um der Abwechſelung willen.

Philoſophie hat. Sonſten iſt in dieſem Stück p. 132 ein ziemlicher Irrthum eingeſchlichen, wenn der Herr Verfaſſer ſagt, die Vollkommenheit des harmoniſchen Dreyklangs ſey in den Verhältniszahlen gegründet, nemlich in 3. 4. 6. nach der arithmetiſchen, und in 3. 5. 8. nach der geometriſchen Proportion. (Siehe Alſteds Method admirand. Mathematicorum lib. I cap. 4. p. in. 17) Mich wundert es daß der Herr Verfaſſer ſolches nicht verbeſſert hat, wenn es alſo in Alſteds angeführtem Buche, ſo ich ietzo zum nachſchlagen nicht bey der Hand habe, ſtehet. Denn das fällt ſo gleich in die Augen, daß 3. 4. 6. keine arithmetiſche, wohl aber eine harmoniſche Verhältnis iſt, welche darinn beſtehet, daß der Unterſcheid der erſten und andern Zahl ſich zum Unterſcheid der andern und dritten Zahl ſo verhält, wie die erſte zur dritten Zahl. In 3. 4. 6. iſt der Unterſcheid von 3 und 4 eins, und der Unterſcheid von 4 und 6 iſt zwey, und alſo 1 : 2 = 3 : 6. folgbar iſt 3. 4. 6. weder eine arithmetiſche noch geometriſche, ſondern eine harmoniſche Verhältnis. Eben ſo iſt 3. 5. 8. weder eine geometriſche noch arithmetiſche, und auch im eigentlichen Verſtande keine harmoniſche Verhältnis, ob gleich dieſe Zahlen harmoniſche oder übereinſtimmende Intervalle vorſtellen, nemlich c. a. $\bar{f}$ Wird aber die Zahl 8 nur halb genommen, und in die Mitte geſetzet, nemlich 3 : 4 : 5 = c : f : a, ſo iſt die arithmetiſche Proportion vorhanden.

Im achtzehenden Stück wird vorgetragen, was der Affect iſt. Er wird beſchrieben als eine empfindliche Bewegung der Seelen, ſo aus einer gar geſchwin-

ſchwinden und öfters übereilten Vorſtellung des Guten und Böſen entſtehet, und ſich nach Beſchaffenheit der ſinnlichen Begierde und des ſinnlichen Abſcheues durch allerhand gewaltſame in dem Körper und Geblüte veranlaſſete Veränderungen äuſert. Die Affecten oder Leidenſchaften muß man nicht mit den innerlichen Neigungen der Seele vermengen, denn iene ſind eigentlich die Wirkungen der Neigungen. Die Neigungen der Seele aber brechen in eine ſinnliche Begierde aus, wenn der Menſch was verlangt unter der Vorſtellung des Guten, oder in einem ſinnlichen Abſcheu, wenn er unter der Vorſtellung des Böſen etwas verabſcheuet. Kein Menſch kan ſich von Affecten frey machen, und ein ieder empfindet verſchiedene heftige Veränderungen im Geblüte und den Lebensgeiſtern, welche den Leib und die äuſerlichen Glieder in eine heftige Bewegung ſetzen, wenn er in einen ſtarken Affect geräthet. Dieſe Gemüthsbewegungen wechſeln bey verſchiedenen Menſchen in verſchiedenen Stuffen ab, und ſind nicht einerley. Die Leidenſchaften ſind dreyerley, *angenehme*, wo die durch das vorgeſtellte Gute erzeugte ſinnliche Neigung die Seele ferner zu allerhand empfindlichen Bewegungen, und den Körper wegen der natürlichen Uebereinſtimmung deſſelben mit der Seele, wie auch das Geblüte und die Lebensgeiſter zu verſchiedenen merklichen Veränderungen beſtimmet. *Unangenehme*, wo ſich das Gegentheil befindet, da nemlich der aus dem vorgeſtellten Böſen entſtandene Abſcheu das Gemüth und den Körper zu fernern empfindlichen auſſerordent-

ordentlichen Veränderungen veranlaſſet. **Vermiſchte**, da ſich zu den angenehmen Bewegungen auch widrige geſellen. Dieſe verſchiedene Affecten und derſelben Stuffen müſſen einem philoſophiſchen Muſikverſtändigen wohl bekannt ſeyn, wenn er ſie ausdrucken ſoll; Wo nicht ſo werden ſeine verwirrten Begriffe, die er davon hat, nichts als verwirrte Sätze im Ausdruck hervor bringen, und alſo nothwendig auch nichts als verwirrte Empfindungen bey den Zuhörern hinterlaſſen. Denn wie die Urſach iſt, ſo iſt die Wirkung. Angenehme Affecten ſind **Liebe, Freude, Frölichkeit, Zufriedenheit, Hoffnung** u. ſ. f. Unangenehme **Zorn, Furcht, Traurigkeit, Schrecken, Verzweifelung, Neid, Mißgunſt, Reue, Scham** ꝛc. Vermiſchte **Haß, Eiferſucht, Mitleiden, Wankelmüthigkeit** ꝛc.

Die Liebe iſt die empfindliche Begierde an der Glückſeligkeit und Vollkommenheit eines andern ſich ſo zu vergnügen, wie an unſerer eigenen. Sie iſt verſchieden, und entweder gegen GOtt, gegen uns ſelbſt, gegen unſern Nächſten, gegen unvernünftige Thiere, oder auch gegen lebloſe Dinge. Alle Gattungen der Liebe ſind bey verſchiedenen Perſonen, ia bey einer und derſelben Perſon zu verſchiedener Zeit, nicht einerley, ſondern von verſchiedenen Verhältniſſen, und nach dem ſich die Stuffen der verſchiedenen Liebe verhalten, ſo verhalten ſich auch die daher entſpringende verſchiedene Wallungen im Geblüte, aus welchen bald muntere und luſtige, bald ruhige und ſtille, bald ungedultige und klagende Bewegungen des Kör-

pers, der Glieder und ſonderlich der Stimme entſpringen. Man hat dahero ſonderlich in der Muſik auf die Stimme der Liebenden zu ſehen, und ſolche iederzeit nach Beſchaffenheit der Umſtände einzurichten.

Im neunzehnden Stück iſt ein Brief von Herr Rector Benzky in Prenzlau eingerücket, welchen er von Halberſtadt aus geſchrieben, woſelbſt er damals Conrector geweſen, deſſen Inhalt den muſikaliſchen Patrioten betrift. Nachdem der Verfaſſer darauf geantwortet, ſetzet er ſeine Betrachtungen über die verſchiedenen Bewegungen der Liebe fort.

Iſt der Affect **munter** und **luſtig**, ſo muß ſolchen ein Sänger, der eine helle und angenehme Stimme hat, ausdrücken und die Ausſprache etwas hurtig ſeyn. Der vortrefliche Herr Capellmeiſter **Graun** in Berlin iſt in dieſer Art des Ausdruckes beſonders glücklich, und wird billig deswegen hochgeſchätzet.

Iſt der Affect der Liebe **ruhig** und **ſtille**, ſo muß ſolches mit einer ſanften und lieblichen Stimme ganz natürlich, ohne daß die begleitenden Inſtrumente mit dem Sänger viel ſtreiten und ein Geräuſche machen, ausgedruckt werden.

Bey **ungedultigen**, **klagenden** und manchmahl **unerſättlichen** Leidenſchaften der Liebe iſt ſchon mehr Arbeit, ſolche wohl abzuſchildern. In der Stimme wird eine Abwechſelung der Langſamkeit und Geſchwindigkeit ſeyn müſſen. Denn der Liebende in einem ſolchem Affect bittet bald auf das beweglichſte, bald entzündet ſich ſein Verlan-

gen

gen auf das heftigſte, wodurch die Sprache bald in etwas gezogen, bald die Stimme unterbrochen, bald wiederum in eine bebende Bewegung geſetzet wird. Da zu dieſer letzten Art des Affects der Liebe ſich mehrere Leidenſchaften geſellen, und alſo zu einem gewiſſen vermiſchten Affect gehören, ſo iſt ſehr nöthig, daß der Componiſt erſtlich die Affecten wohl kenne, und die Verhältnis der Vermiſchung wiſſe, hernach daß er ſich vermöge einer guten Einbildungskraft in eben den Affect zu ſetzen wiſſe, ſo wird er ohnfehlbar den Affect der Liebe von dieſer Art recht natürlich zu entwerfen und nach Schatten und Licht wohl auszumahlen im Stande ſeyn.

Im zwanzigſten Stück wird von den angenehmen Affecten ferner geredet. Die Freude entſtehet wenn man ſich auf einmal viel vorhandenes Gutes vorſtellet. Sie wird durch eine muntere, klare, und freye Stimme, mit einer flieſenden und etwas geſchwinden Compoſition ausgedrucket, die auch nachdrücklich und lebhaft ſeyn ſoll, und leidet ſonderlich dieſer Ausdruck die Wiederhohlungen, weil der Menſch die innerliche Freude ungezwungen und dabey öfters widerhohlt entdecket. Der Ausdruck der Freude, iſt bey geiſtlichen und weltlichen Lob- und Freudenliedern einerley.

Die Fröhlichkeit hat mit der Freude faſt alles gemein, und iſt nur darin von ſolcher unterſchieden, daß ſie das Ende des beſorgten Mißvergnügens iſt. Nachdem nun das beſorgte Mißvergnügen mittelmäſig, groß oder abſcheulich geweſen iſt, nachdem wird auch die Fröhlichkeit, mittel-

mäſig, groß oder heftig ſeyn. Die Zufriedenheit iſt ein wirkliches fortdaurendes Vergnügen über unſer Thun und Laſſen, und wird durch eine reine und anmuthige Melodie ausgedrucket, wobey die Begleitung der Inſtrumente in ihren Schranken bleiben und kein Geräuſche machen muß.

Im ein und zwanzigſten Stück wird die **Hoffnung** erkläret, als eine vergnügte Vorſtellung desjenigen Guten, davon wir baldige Beſitzer zu ſeyn uns überreden. Die Sprache und Stimme eines Hoffenden iſt geſetzt, **männlich**, und dabey etwas ſtolz, und wo die Gewißheit des zu erwartenden Gutes ſehr wahrſcheinlich iſt, mit einem **frolockenden Ton** durchmenget Die Hofnung verurſachet im Geblüte und dem Nervenſaft angenehme Rührungen, und wie die Hoffnung ſteiget, ſo ſteigen auch die daher entſtehende Bewegungen.

Wenn das gehofte Gut gar zu lange ausbleibet, und deswegen unangenehme Bewegungen ſich darzu geſellen, ſo wird die Hofnung zur **unruhigen Wunſchbegierde**, welche mit einer etwas **gewaltſamen**, ſehr **vernehmlichen**, und zuweilen **ſtark pochenden** und **trotzigen** Stimme ausgedrucket wird.

Nun kommt der Patriot auf die unangenehmen Affecten. Die **Traurigkeit** iſt ein Mißvergnügen über das viele uns auf einmal vorgeſtellte Böſe. Der Ton eines Traurigen iſt ſchwach und bebend, und der Ausdruck kurz und dabey langſam. Komt ein Unwille gegen den darzu, der uns beleidiget, ſo wechſelt die Langſamkeit mit der Geſchwindigkeit ab.

Die

Die Furcht iſt ein Misvergnügen über den bevorſtehenden Unfall, und der daraus ſich vorgeſtellten Gefahr, und heiſet mit einem andern Wort auch Angſt. Hier macht der Patriot eine kleine Ausſchweifung wegen der Furchtſamen. Die Furcht wird aber in der Compoſition durch eine ächzende, zitternde und gebrochene Stimme vorgeſtellet. Die Furcht verwandelt ſich in einen Schrecken, wenn alle Zufriedenheit durch einen unvermutheten Zufall plötzlich hinweggeriſſen wird. Da bey dem Schrecken das Geblüte und die Lebensgeiſter zurücke treten, und ſich zuſammenziehen, der Mund eine Zeitläng ſprachloß und der Ton hernach gebrochen wird, ſo iſt der Schrecken mit einer gebrochenen Stimme, die die einſyllbigten Wörter und Buchſtaben bisweilen verſetzet, und den Zuſammenhang zertheilet, auszudrücken.

Im zwey und zwanzigſten Stück kommt die Reue vor, welche als das Gegentheil der Zufriedenheit ein Misvergnügen über ſein Thun und Laſſen iſt. Sie wird mit einer klagenden, ſeufzenden, und manchmal ſich ſelbſt ſcheltenden Stimme vorgeſtellet, die zugleich eine Unruhe verräthet. Weil man bey der Reue bald ſich wieder tröſtet, bald der Muth wieder entfällt, ſo wird bey der Ausſprache nicht einerley Zeitmaaß beobachtet.

Die Schamhafftigkeit iſt das innerliche Misvergnügen, wenn wir uns die nachtheiligen Urtheile anderer über unſer Thun und Laſſen

vorſtellen. Der Ausdruck wird durch eine wankende, bald kurz abgebrochene, bald beweglich anhaltende Stimme bewerkſtelliget, die von dem geſetzten männlichen Weſen entfernet iſt.

Wenn die Scham bey einem zur ungemäſſigten Traurigkeit geneigten Menſchen ſo zunimmt, daß er das durch grobes Fehlen ihm zugezogene Unglück als eine unvermeidliche Folge ſich gewiß vorſtellet, und keine Rettung weiß, ſo entſtehet der unſeelige Affect der Verzweiflung. Die Stimme eines Verzweiflenden iſt eigentlich nicht menſchlich. Kein gewiſſer beſtimmter Ton: Keine ordentlich gegliederte Syllben: Kein natürlicher Zuſammenhang: lauter Raſerey, die endlich ſo weit gehet, daß man ein gröſſeres Uebel erwählet dem kleinern zu entgehen. Der Ausgang dieſer unglücklichen Regungen iſt mehrentheils der Selbſtmord, und einen ſolchen Unglückſeligen kan der Componiſt vorſtellen, wenn er ihn unmenſchlich ſchreyen, lauter widrige und nie ordentlich abgemeſſene Töne in der gröſten Verwirrung und Uebereilung daher brüllen läſſet.

Der Zorn iſt ein aus Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Reue, Scham und Verzweiflung zuſammengeſetzter Affect, der das Blut und die Lebensgeiſter in Feuer und Flammen ſetzet. Eine plötzlich und wüthend herausfahrende Stimme drücket ihn aus, wobey man ſchreyet, donnert, und die erhobenen Worte gleichſam zerſplittert.

Im drey und zwanzigſten Stück werden **Neid** und **Misgunſt** beleuchtet, nemlich das Misvergnügen über eines andern erhaltene Gute, ſo wir ihm nicht gönnen. Man ſtellet dieſen unmenſchlichen Affect, der ſich beſſer vor die Hunde als vor vernünftige Menſchen ſchicket, mit einer **rauhen, knirrenden,** und **murrenden** Stimme in **harten** und **bellenden** Tonen vor. Der Patriot ſagt, einige Italieniſche Sänger, beſonders die entmannten Altiſten wären am geſchickteſten dieſen Affect auszudrucken.

Mit dem Neid iſt der **Haß** verſchwiſtert, welcher ein gemiſchter Affect iſt, da man den Widerwillen gegen eine Perſon durch Vergnügen an deſſelben Unglück zu verſüſen ſuchet. Er zeiget ſich in einer **ſtörriſchen** und **murmelten** Stimme in rauhen Tonen, die öfters in der Folge in hefftige, prahlende und ſcheltende Worte ausbricht. Ueberſteiget der Haß ſeine gröſte Stuffe, ſo bricht er in ein **Verfluchen** und **Verwünſchen** aus, welches mit **polternden** Tonen und gehäufften Diſſonanzen geſchiehet. Die **Spötterey**, die **Hohnſprecherey**, der **Schadenfroh** und die **Rachbegierde** ſind verſchiedene Stuffen des Haſſes. Die letztere wird mit verwegenen und trotzigen Ausruffungen in einem etwas geſchwinden Zeitmaaß da die Sätze manchmal kurz abbrechen, die begleitende Inſtrumente aber, ſonderlich der Baß, in ſteter Arbeit ſeyn, ausgedrücket.

Die **Eiferſucht** iſt diejenige Leidenſchafft,

vermöge welcher man den vergnügten Beſitz einer von uns geliebten Perſon einer andern nicht gönnet, und deswegen haſſet, weil ſie uns in dem gewünſchten Beſitz der uns angenehmen Perſon hinderlich iſt. Man druckt ſie anfangs mit einer **wankenden** und etwas **leiſen** Stimme aus, da hernach die heimlich freſſende Wuth in **ſtärkern** und **verwegenen** Tonen gegen den Mitbuhler ausbricht, und bald das grauſame Schickſal, bald die Leichtglaubigkeit und Wankelmuth der verehrten Perſon mit **beweglichen** und **ſeufzenden** Anſprüchen angeklaget wird, und darf dahero das Zeitmaaß nicht einerley ſeyn.

Die **edle Ruhmbegierde** wird mit einer geſetzten, männlichen, muthigen und zuweilen trotzig vergnügten Stimme vorgeſtellet.

Die **Wankelmüthigkeit** iſt, wo Vergnügen, Hofnung und Ungedult miteinander abwechſeln, wegen des begehrten aber zu lang ausbleibenden Glückes.

Das **Mitleiden** iſt ein Misvergnügen über des andern Unglück und Unvollkommenheit, dem wir doch aus Liebe gutes gönneten. Es wird mit einer **traurigen, beweglichen** und oft **flehenden** Stimme ausgedrückt. Hiemit ſchlieſet der Patriot die vor die Componiſten ſo nöthige Lehre der Leidenſchafften.

Nun will ich noch eine Anmerkung machen, die ſich auf alle Affecten erſtrecket, und aus welcher man, als einer allgemeinen Wahrheit viele nützliche Schlüſſe ziehen kan.

Die Erfahrung läßt uns nicht zweifeln, daß

eine Leidenſchaft überhaupt die Theile des menſchlichen Körpers, ſonderlich die flüßigen, in eine ſolche Bewegung ſetzet, die zuvor nicht da geweſen iſt. Da nun alſo eine Bewegung vorhanden iſt, ſo muß auch eine Urſach dieſer Bewegung vorhanden ſeyn. Die Urſachen müſſen entweder in unſern eigenen Körpern, oder in andern Körpern auſer uns liegen. Liegen ſie in andern Körpern auſer uns, ſo werden die Bewegungen der Körper auſer uns auf unſern Körper durch die äuſerlichen Sinnen den innerlichen mitgetheilet, welche vermittelſt der nervöſen Fäſerlein zum Gehirn fortgepflanzet werden, allwo ſie zurück prallen und eigentlich die Empfindung verurſachen. Lieget die Urſach in uns ſelbſten, ſo können die Bewegungen aus nichts anders als entweder aus den äuſerlichen Theilen des Körpers oder aus den innerlichen Sinnen, welche vermittelſt der Einbildungskrafft, das iſt der Wiederherſtellung der ehemals eingedruckten Ideen, in Bewegung geſetzet werden, herkommen.

Weil nun die Wirkungen ſich wie die Urſachen verhalten, ſo müſſen auch die Bewegungen der Leidenſchafften ſich untereinander wie derſelben Urſachen verhalten, das iſt, ſo viele verſchiedene Leidenſchafften der Menſchen ſind, ſo viele verſchiedene Urſachen haben auch dieſelben. Nun wird man leicht begreifen können, daß die Urſachen der Bewegungen, die Bewegungen ſelber, die Empfindungen und die dadurch veranlaſſeten Leidenſchafften in einer geo-

metriſchen Proportion ſtehen. Wie ſich nemlich die Krafft oder die Urſach A zu der Bewegung B verhält, ſo muß ſich auch die Bewegung B zu der Empfindung C verhalten, und wie ſich ferner die Bewegung B zu der Empfindung C verhält, ſo muß ſich auch die Empfindung C zu der Leidenſchafft D verhalten, und alſo ſtehen die Urſachen der Bewegungen, die Bewegungen ſelbſten, die innerlichen Empfindungen, und die davon hervorbrechenden Leidenſchafften in einer geometriſchen Proportion. Denn wenn A: B = B: C. und ferner B: C = C: D ſo iſt auch A: B = C: D.

Wenn nun ferner der Componiſt einen Affect vollkommen ausdrücket und erreget, ſo muß ſeine Compoſition ſich nothwendig zu der daher entſtehenden Leidenſchafft eben ſo verhalten, wie ſich der Text zu der darinn liegenden Leidenſchafft verhält, das iſt in einer geometriſchen Proportion ſtehen. Und eben hierinn beſtehet die gröſte Vollkommenheit eines Philoſophiſchen Componiſten. Dieſe geometriſche Proportion zu treffen, welches groſſe Geheimnis nur ein groſer Verſtand, der die Wahrheiten erſtlich theoretiſch wohl begriffen, hernach aber ſich lange Zeit unter Anführung groſer Meiſter geübet hat, einſehen und ausüben kan. Eine iede Leidenſchafft hat verſchiedene Stuffen, welche vor allem ein Componiſt zuvor wohl betrachten und darnach ſeine Compoſition einrichten muß. Hiervon kan man wohl allgemeine aber keine Regeln ins beſondere geben, und die ganze Sache

che verhält ſich, wie mit der Malerkunſt. Wenn ein Portrait am vollkommenſten iſt, ſo müſſen ſich die Geſichtszüge in dem Original eben ſo untereinander verhalten, als ſich die Züge des Bildes, ſo das Original ausdrücket, untereinander verhalten. Es träget aber, zu dieſer Trefflichkeit in der Malerey hinauf zu ſteigen, mehr ein treffliches Naturell, ein geübtes Auge im Abmeſſen, eine lange Uebung, und ein kluges Betrachten vortrefflicher Meiſterſtücke, als der Cirkel und der Maasſtab bey. Und zu gleich hohem Grad in der Compoſition kan nur ein groſer Geiſt, ein in der Beurtheilung menſchlicher Leidenſchafften erleuchter Verſtand, durch eine langwierige Uebung, und vernünftige Betrachtung der beſten Meiſterſtücke ſich hinauf ſchwingen, welches durch das Monochord und die mathematiſchen Lehrſätze allein nimmermehr geſchehen wird. Welcher wirklicher Virtuos in der Malerey aber hat iemals behaupten können, daß ihm die Geometrie, die Optick, die Perſpectiv nicht nöthig geweſen wären? Würde man nicht gleich ſehen, daß er noch nicht derienige ſey, vor welchem man ihn hält? Und welcher wahrer Virtuos in der Muſik hat in Wahrheit ſagen können, die Geometrie und Arithmetik mit den Philoſophiſchen Wiſſenſchafften wären einem Componiſten ganz unnöthig? Würde dieſe Sprache nicht beweiſen, daß er noch ſehr viel zu lernen hat? In dieſen zwey herrlichen Künſten, müſſen die Lehrlinge vorhero erſt durch die ſchlechterdings hierzu nöthigen

Wiſſenſchafften einige Jahre hindurch gründlich zubereitet werden, wenn mit der Zeit Virtuoſen draus werden ſollen: Wo nicht, ſo bleibet gewiß bey Verabſäumung der Mittel auch nothwendig der geſuchte Endzweck aus.

Im folgenden Theile wird der Reſt des Patrioten vorkommen.

V.

Abbildung und kurze Erklärung der muſikaliſchen Inſtrumenten der Japoneſer.

Gleichwie die Japoneſer mit den Sineſern als Abkömmlinge derſelben ſehr vieles gemein haben: Alſo iſt auch der erſtern Muſik ſo unvollkommen als der letztern. Aller Reiſenden Europäer Nachrichten von der Muſik der Sineſer und Japoneſer ſtimmen darin überein, daß beyder Nationen Melodeyen und Compoſition ſehr abgeſchmackt klinge. Ich will ietzo nur von der Japoneſer Muſik kürzlich reden, von der Sineſer ihrer aber zur andern Zeit nach der Anleitung des Pat. **Du Halde** handeln. Zu meinem Vorhaben hat mir die Hiſtorie des Jeſuiten von Charlevoix Gelegenheit gegeben, welche in 9 Octavbänden zu Paris im Jahr 1736 zum Vorſchein gekommen, und mit allgemeinen Beyfall aufgenommen worden, auch ſo gar von den Deutſchen, die ſonſten das Gründliche beſſer einſehen, ob gleich verſchiedenes an dieſer Hiſtorie auszuſetzen iſt: Sonderlich

lich daß der Jeſuit Charlevoix ſeine Leidenſchaft und gewiſſermaſſen ſeinen heimlichen Neid wider Kämpfern ſehr deutlich ſehen laſſen, welchem er doch mehr als die Helffte ſeines Buchs zu danken hat, und faſt auf allen Blättern anführen müſſen. Ob nun gleich einem Scribenten, den die Leidenſchafften beherrſchen, nicht viel zu glauben und zu trauen iſt, ſo können wir doch dem von Charlevoix in dem was er von der Muſik ſagt, um ſo viel mehr Glauben beymeſſen, ie mehr ſolches mit der Wahrſcheinlichkeit überein kommt. Es ſagt aber ſolcher im I Theil auf der 177 Seite des I Buches im VI Cap. folgendes von der Muſik der Japoneſer: „Quant à leur Muſique, elle eſt fort inſipide, „ils n'ont ni voix, ni methode, ni aucun in„ſtrument, qui merite qu'on en parle, auf „Deutſch: **Was ihre Muſik anbelangt, „ſo iſt ſolche ſehr abgeſchmackt. Sie ha„ben weder Stimme, noch Manieren, „auch kein einiges Inſtrument, ſo verdien„te, daß man davon redete.**„

Das iſt es alles, was uns der berühmte Pat. Charlevoix von der Muſik der Japoneſer geſaget hat.

Es iſt auch der Wahrheit gemäß, daß ihre Inſtrumente gar nichts bedeuten, wie man aus der Abbildung derſelben gar wohl ſehen kan. Ich habe ſie abſtechen laſſen, ſo wie ſie in der angeführten Hiſtorie von Japan gezeichnet ſind, und will ſie aufs kürzeſte erklären.

Tab. XIII. n. 1 iſt ein Inſtrument von fünf

Sey

Seyten, ſo einer bey uns ſo genannten Cyther ähnlich iſt. Nur iſt es darin unterſchieden, daß ihr Hals viel länger iſt. Wie die Japoneſer dieſes Inſtrument ſtimmen, kan man ſo genau nicht ſagen. Man ſiehet aber wohl aus der Eintheilung, welche die Queerſtriche vorſtellen, daß ſie, wenn ſie ſpielen, gleichfalls in der Melodie durch ganze und halbe Töne auf- und abſteigen, wie wir; daß ſie aber ihre Leiter richtig nach den natürlichen Verhältniſſen beſtimmen können, daran zweifle ich gar ſehr. Denn man muß in der Muſik es ſchon etwas weit gebracht haben, wenn man die Verhältniſſe ganz genau beſtimmen will. Die Griechiſchen Philoſophen hatten die Muſik ſchon lange mit Fleiß getrieben, ehe ſie die wahren Verhältniſſe der Töne gefunden, und ehe ſie die Inſtrumenten rein ſtimmen lerneten, und bey den Japoneſern ſiehets allem Anſehen nach noch lange nicht ſo helle aus, daß ſie ſchon an die wahren Verhältniſſe der Töne denken könnten. Dem ſey aber wie ihm wolle, ſo kan man doch mit Gewißheit vermuthen, daß dieſes Inſtrument in ſeinem Umfange von Tönen nicht mehr denn eine Octave begreifet. Denn wir wiſſen aus der muſikaliſchen Hiſtorie, daß, ie weniger ein Volk in der Muſik bewandert iſt, ie einfacher ihre Inſtrumenten ſind, und ie weniger Seyten ſind auf ſolchen: Je mehr ſie aber in der muſikaliſchen Erkenntniß zu nehmen, ie vollkommener die Inſtrumenten nach und nach werden, und die Seyten auf ſolchen anwachſen, und alſo der Umfang der

der Töne erweitert wird. Nun ſind aber die Japoneſer in der Muſik ſehr ſchlecht erfahren, alſo kan man auch auf den geringen Umfang der Töne bey ihren Inſtrumenten ſchlieſſen. Daß übrigens der bey dem letzten Queerſtriche, gegen den Reſonanzboden zu, gezeichnete Haken zum anhängen dienen ſoll, verſtehet ſich von ſelbſten.

Num. 2 iſt ein Blasinſtrument von zehn Tönen, denn ſo viel ſind es Pfeiſen, vermuthlich von gleicher Weite und alſo cylindriſch, oben aber laufen ſie ſpitzig zu, und haben gar keine Oefnung. Dieſes lehret uns die Natur dieſes JaponeſiſchenBlasinſtrumentes. Denn wenn man bey dem Mundſtück hineinbläſet, ſo geben alle zehn Pfeiſen ihre Töne zu gleich an, wenn nemlich die Löcher, ſo auf ſechs Pfeiſen gebohret ſind, zugedecket worden. Will aber der Spieler haben, daß eine von den ſechs Pfeiſen nicht klingen ſoll, ſo hebt er den Finger auf. Vier von dieſen Pfeiſen laſſen ſich allzeit hören, ſo lange oben der Spieler hinein bläſet, nemlich die zwey Mittelſten und die zwey Aeuſerſten, auf welchen keine Löcher gebohret ſind, und alſo keine Urſach vorhanden iſt, warum ſie nicht klingen ſollten, ſo lange das Anblaſen dauret. Man ſiehet wohl, daß dieſe Pfeiſen nach Art unſerer Orgelpfeiſen angeblaſen werden, und alſo das Hineinblaſen ſtatt des Blaſebalges dienen muß. Daß die Löcher der ſechs bebohrten Pfeiſen nicht in gleicher Weite von ihren epiſtomiis abſtehen hat ſeinen Grund in der Lage der Finger, welches auſſer dieſem ſonſt wohl ſeyn könn-

te. Wenn nemlich der Spieler oben, nachdem er die Oefnung in den Mund genommen, den Wind aus dem Munde hineinfahren läſſet, ſo kehret er natürlicher Weiſe die Enden der Pfeifen gegen den Unterleib zu, und bedecket Rechts und Lincks mit drey Fingern aus ieder Hand die gezeichneten ſechs Löcher, wobey man ſich leicht einbilden kan, daß die beyden Goldfinger aus der lincken und rechten Hand auf die zwey, von den mittlern zwey unbebohrten Pfeifen, nächſt abſtehende zu liegen kommen, und auf die folgenden die Mittel- und Zeigefinger. Daß es aber eben dieſe und keine andere Finger ſind, iſt daher zu vermuthen, weil das Inſtrument nicht natürlicher kan gehalten werden, als mit den Daumen und kleinen Fingern Nun iſt noch der Umfang der Töne dieſes Blasinſtruments übrig, welcher ſich nicht über eine Quinte erſtrecken kan. Denn die Pfeifen ſind der Zeichnung nach von gleicher Weite und alſo verhalten ſie ſich, wie ihre Längen. Es ſind aber die zwey gebohrten von den Mittlern ungebohrten nächſtabſtehende Pfeifen zu den äuſerſten ihrer Länge nach wie 2 zu 3, welches die Quinte iſt, wobey zu merken, daß die Länge von den epiſtomiis an zu rechnen iſt, und nicht die Länge der ganzen Pfeife in Betrachtung kommt. Daß übrigens die zwey mittelſten und zwey äuſerſten Pfeifen in Uniſono ſtehen, iſt eben ſo leicht zu vermuthen, als in die Augen fällt, daß die übrigen Pfeifen halbe und ganze Töne von einander unterſchieden ſind. Endlich muß ich noch

anmerken, daß der Zeichner oder der Kupferſte-
cher bey den zwey mittelſten Pfeifen die epiſto-
mia zu bemerken vergeſſen hat. Denn wenn
ſie dieſe nicht hätten, könnten ſie keinen Ton
angeben. Dieſes Inſtrument muß ſehr be-
ſchwerlich zu ſpielen ſeyn, indem es viel Wind
erfordert, und ich zweifle ob es ſo gut klinge,
als unſerer Bauren ihre Sackpfeife.

Num. 3 braucht keiner Erklärung. Man
ſiehet wohl daß es ein künſtliches Kühhorn vor-
ſtellen ſoll.

Num. 4 Tab. XIV iſt ein Hackbret von
funfzehn Seyten.

Num. 5 eine Schalmeye.

Num. 6 ein Blasinſtrument von zwölf
Pfeifen, die in ihrem Umfange nicht mehr
denn eine Quinte in ſich halten. Das übrige
ſo man an dem Inſtrumente ſiehet, iſt ſo wohl
um des Zierraths willen, als auch daß man die
Pfeifen daran befeſtigen kan. Es iſt leicht zu
vermuthen, daß die Pfeifen unten beym
Schwanz des Vogels zugedeckt oder verſchloſ-
ſen ſeyn müſſen; denn ſonſt würden ſie nicht
können angeblaſen werden, welches aber als-
denn oben geſchehen kan, wenn der Anbläſer
das Inſtrument ſchnell an dem blaſenden Mun-
de wegziehet. Es iſt eine Waldpfeife, derglei-

chen bey uns die Kräutermänner, ſo auf den Meſſen und Märkten ihre Wurinzeltlein und Wurzeln dem gemeinen Mann zu verkaufen pflegen, gebrauchen, da ſich denn gemeiniglich der Harlekin damit hören läſſet. Uebrigens iſt zu vermuthen, daß die Pfeifen aus Kupfer ſind, weil ſolches in Japan gemeiner als bey uns das Eiſen iſt.

Num. 7 iſt eine Art von einer Trompette wie die Nürnberger vor die Kinder machen, und darin unterſchieden, daß ſie verſchiedene Töne angibt, wie die gezeichneten Löcher zu erkennen geben, welche viereckigt und nicht rund ſind.

Tab. XV. Num. 8 iſt eine Japaneſiſche Cyther von fünf Seyten.

Num. 9 ein dergleichen Hackbret von zehn Seyten.

Num. 10 muß wohl von Metall verfertiget ſeyn, und darzu dienen, daß man einen Theil an den andern anſchläget, und damit ein Geräuſche von etlichen undeutlichen Tönen verurſachet, wie es bey uns die Bergleute mit ihren ſtählernen Dreyangel machen.

Tab. XVI. Num. 11. iſt eine Japaneſiſche Paucke.

Num

Num. 12 eine Waldpfeife.

Num. 13 eine muſikaliſche Glocke die verſchiedene Töne angibt, wie uns die Löcher oben zu erkennen geben. Die Glocke wird beym Gebrauch aufgehänget, und nachdem der Schwengel durch ſeinen Anſchlag die Glocke in eine zitternde Bewegung geſetzet, ſo kan der Spieler den Ton währender Bebung tiefer machen, wenn er die Löcher vermittelſt der darzu gemachten Riegel zuſchiebet.

Uebrigens lehret uns die Theorie der Glocken, daß eine Reihe Löcher auf einmahl zugeſchoben werden muß, wenn die Glocke einen andern Ton geben ſoll.

Das ſind nun die Inſtrumenten der Japaneſer alle mit einander ſo der P. Charlevoix in ſeiner Hiſtorie von Japan angeführt, und aus andern Scribenten abzeichnen laſſen. Sie ſind ein deutlicher Beweiß, daß die Japaneſer in der Muſik ſehr unerfahren ſind, und ſolche den Europäern allerdings einen groſen Ekel verurſachen muß. Dieſe Nation iſt ſonſten ſehr verſchmitzt und verſtändig, und man findet in Japan viele und groſe Künſtler, und die Scribenten geben ihnen einhellig das Lob, daß ſie es in vielen Künſten und Wiſſenſchafften ſehr hoch gebracht haben, und gleichwohl ſind

ſie in der Muſik noch ſo gar ſehr einfältig und abgeſchmackt, ich will nicht ſagen dumm. Man kan hieraus vernünftig ſchlieſſen, daß zur Verbeſſerung der Muſik und zur vollkommenen Erlernung derſelben mehr Verſtand und Witz nöthig iſt, als ſich mancher Halbgelehrte aus Mangel der Einſicht in dieſelbe nicht vorſtellen können.

VI.

Muſikaliſche Neuigkeiten.

Die Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchafften in Deutſchland, wovon im folgenden Theile ausführliche Nachricht vorkommen ſoll, wächſet immer mehr und mehr an. Es ſind im vergangenen Jahr abermal vier neue Mitglieder darzu getreten, nemlich der weltberühmte Händel in Engelland, der Herr Prior Spieß, der Herr P. Weiß und der berühmte gelehrte und fleiſige Herr Recktor Venzky in Prenzlau. Weil die muſikaliſchen Werke des gelehrten Herrn Prior Spieſens wenigen unter uns bekannt ſind, ſo habe das Verzeichnis von ſeinen gedruckten muſikaliſchen Werken hier mit einflieſen laſſen.

Opera muſica plurimum reuerendi ac clariſſimi P. Meinradi Spieſs, monaſterii B. M. V. impe-

imperialis Vrſinenſis Prioris, O. S. Benedicti, typis edita

Opus I. *Antiphonarium Marianum*, Alma Redemptoris &c Regina cœli, Ave & ſalue Regina. ImpreſſumCampidonæ in 4to 1713.

Opus II. *Cithara Dauidis nouiter animata*, h. e. Pſalmi uespertini a 4 voc. ord. 2. VV. 2. VV. Violone &c. Impreſſum Conſtantiæ in fol. 1717.

Opus III. *Philomela Eccleſiaſtica*, h. e. Cantiones Sacræ, a voce ſola cantante, & 2. VV. Impreſſum Auguſtæ Vindel. anno 1718. fol.

Opus IV. *Cultus Latreutico Muſicus*, h. e. 6. Miſſæ breues una cum 2 de Requiem a 4 voc. ord. 2. VV. 2. VV. Violon. Org. 4. Ripp. Impreſſum Conſtantiæ 1719. in fol.

Opus V. *Laus Dei in Sanctis ejus* h. e. Offertoria 20. de communi ſanctorum a 4. voc. ord. 2 VV. 2. VV. Violon. Org. 4. Ripp. Impreſſum Mindelhemii 1723. in fol.

Opus VI. *Hyperdulia Muſica*, h. e. Lytaniæ Lauretanæ de B. M. V. a 4 voc. 2 VV. 2 VV. Violon, & Organo. Impreſſum Auguſtæ Vindel. anno 1726. in fol.

Opus VII. *Muſica Enchordica* h. e. Sonatæ 12. Impreſſum Auguſtæ Vindel. anno 1734. in fol.

Eben dieſer wackere und gelehrte Componiſt hat auch einen muſikaliſchen Tractat unter Händen, welchen er zum Nutzen der angehenden Componiſten unter folgenden Titel heraus zu geben entſchloſſen iſt:

Tractatus Muſico-Compoſitorius practicus, das iſt: Practiſcher Tractat von der muſikaliſchen Compoſition, in welchem alle gute und ſichere Gründe aus den beſten alten und neueſten muſikaliſchen Scribenten heraus gezogen, zuſammengetragen, gegen einander gehalten, erkläret und mit unterſetzten gnugſamen Exempeln dermaſſen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Muſik gearteter und nach der edlen muſikaliſchen Compoſition begieriger angehender Schüler alles zur Ausübung der muſikaliſchen Compoſition gehöriges darin finden, leicht und ohne mündliche Unterweiſung begreifen, erlernen, und nicht ohne vollkommenes Vergnügen zur würklichen Ausübung ſelbſten ſchreiten könne und dürfe. Herausgegeben von

P. Meinrad Spieß, Prior des Reichs Gottes Hauſes Yrrſee in Schwaben.

ERRA-

ERRATA.

Pag.	Zeile	iſt an ſtatt	zu leſen:

p. 49 = 20 = ganz = ganzen

p. 91 = 10 folget nach den Worten angehängten Gewichten, die Anmerkung n. 7) welches eigentlich die Zahl 8 ſeyn ſollte.

p. 95 = 10 ſollen nach den Zahlen 29½ zwey Puncte: ſtehen.

p. 110 = 20 folget nach betrachten, das Wörtgen ſo, welches ausgelaſſen worden.

= 3 iſt 1) vergeblich geſetzt worden.

p. 116 = 3 der Anmerkung = βρήχω -- βρόγχω.

129 = 14 die mit den = damit ſie mit den Blasinſtrumenten,

23 tieſer = tiefere

134 = ult. Hoboá = Hoboe

135 = penult. als ſie die = daß ſie die

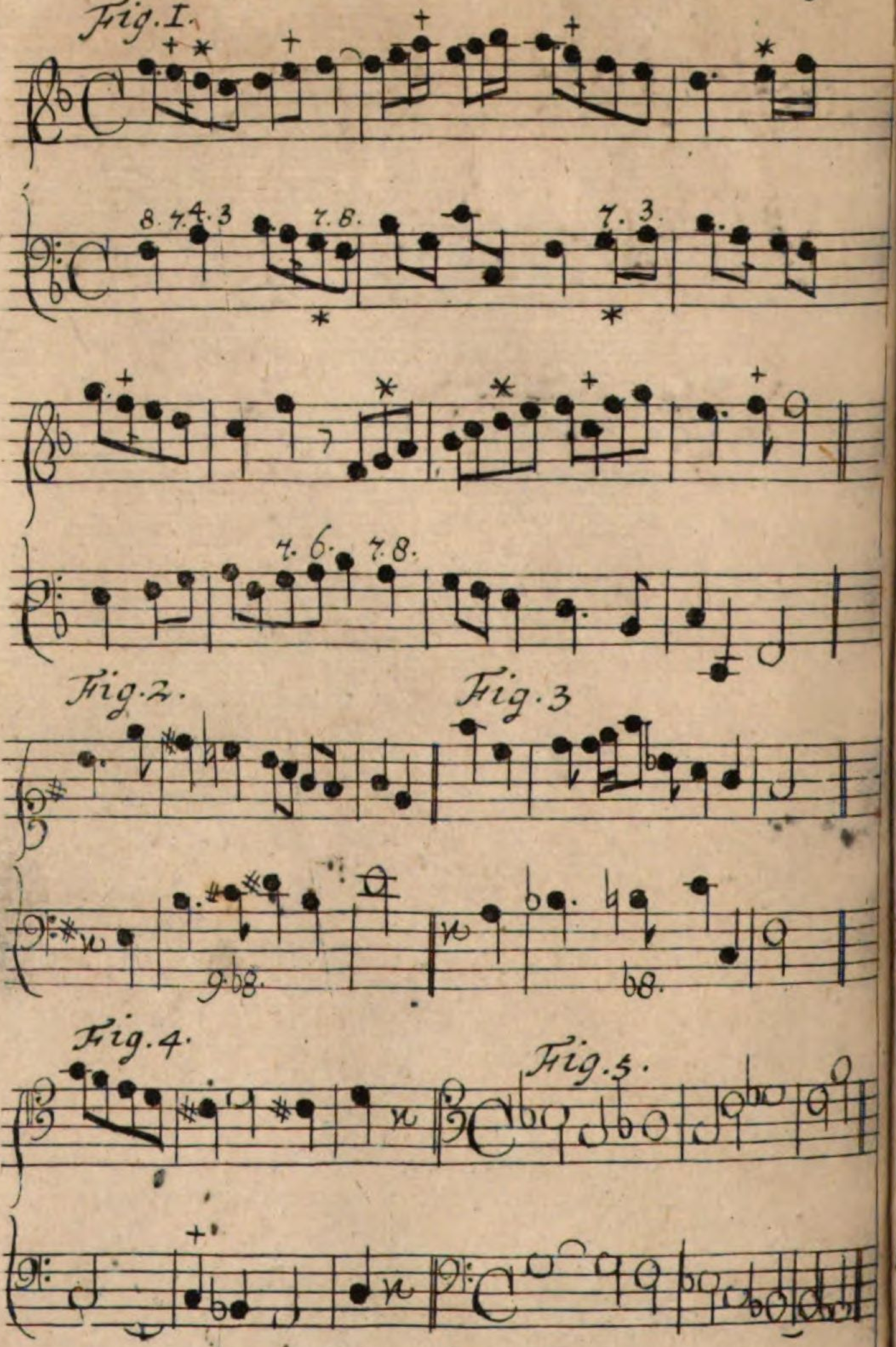


Fig. I.
Fig. 2.
Fig. 3
Fig. 4.
Fig. 5.

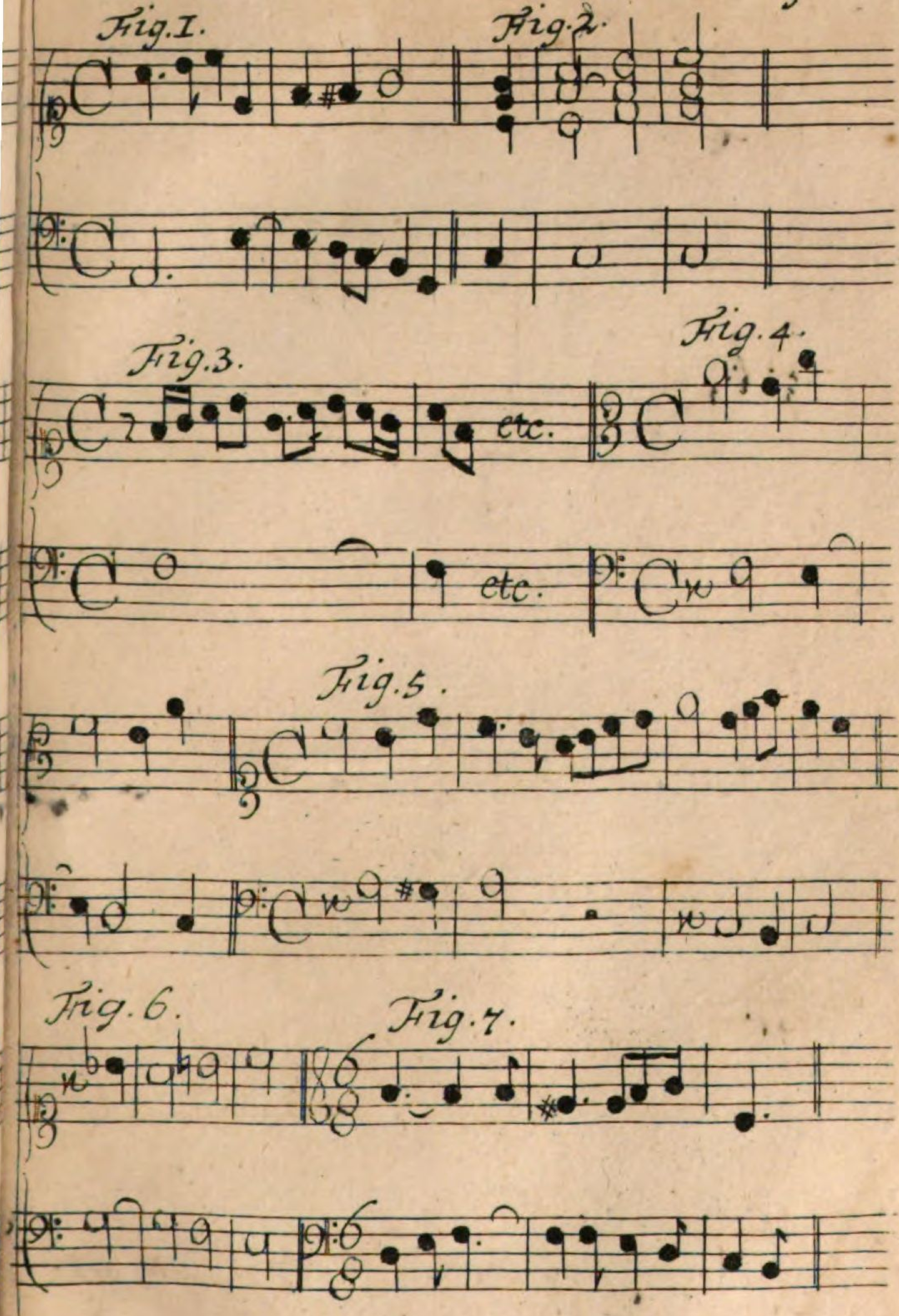


Fig.1.
Fig.2.
Fig.3.
Fig.4.
etc.
etc.
Fig.5.
Fig.6.
Fig.7.

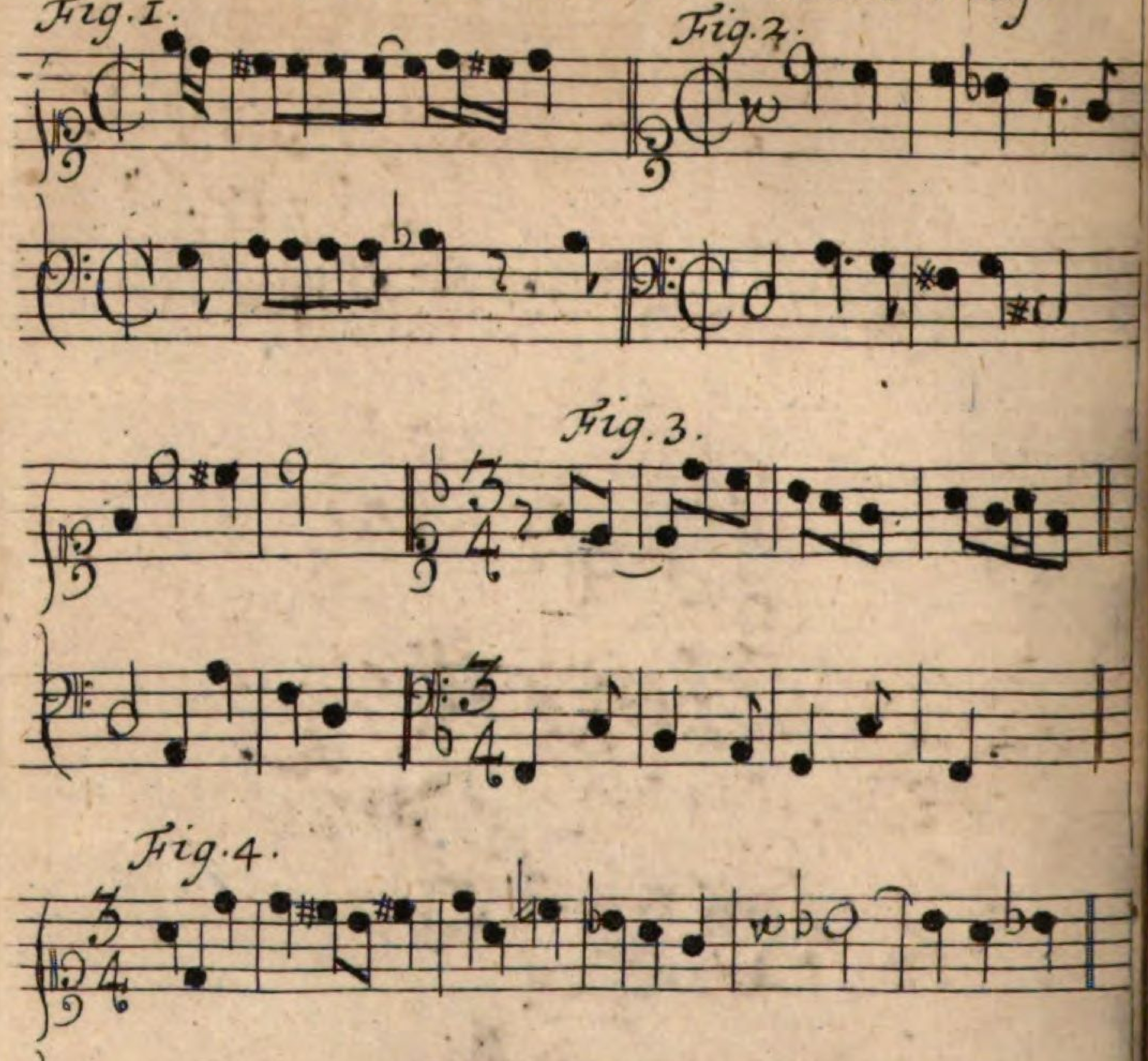


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.

Tab.IV. Tom.III. Part.I. Bibl.muſ.

Fig.1.

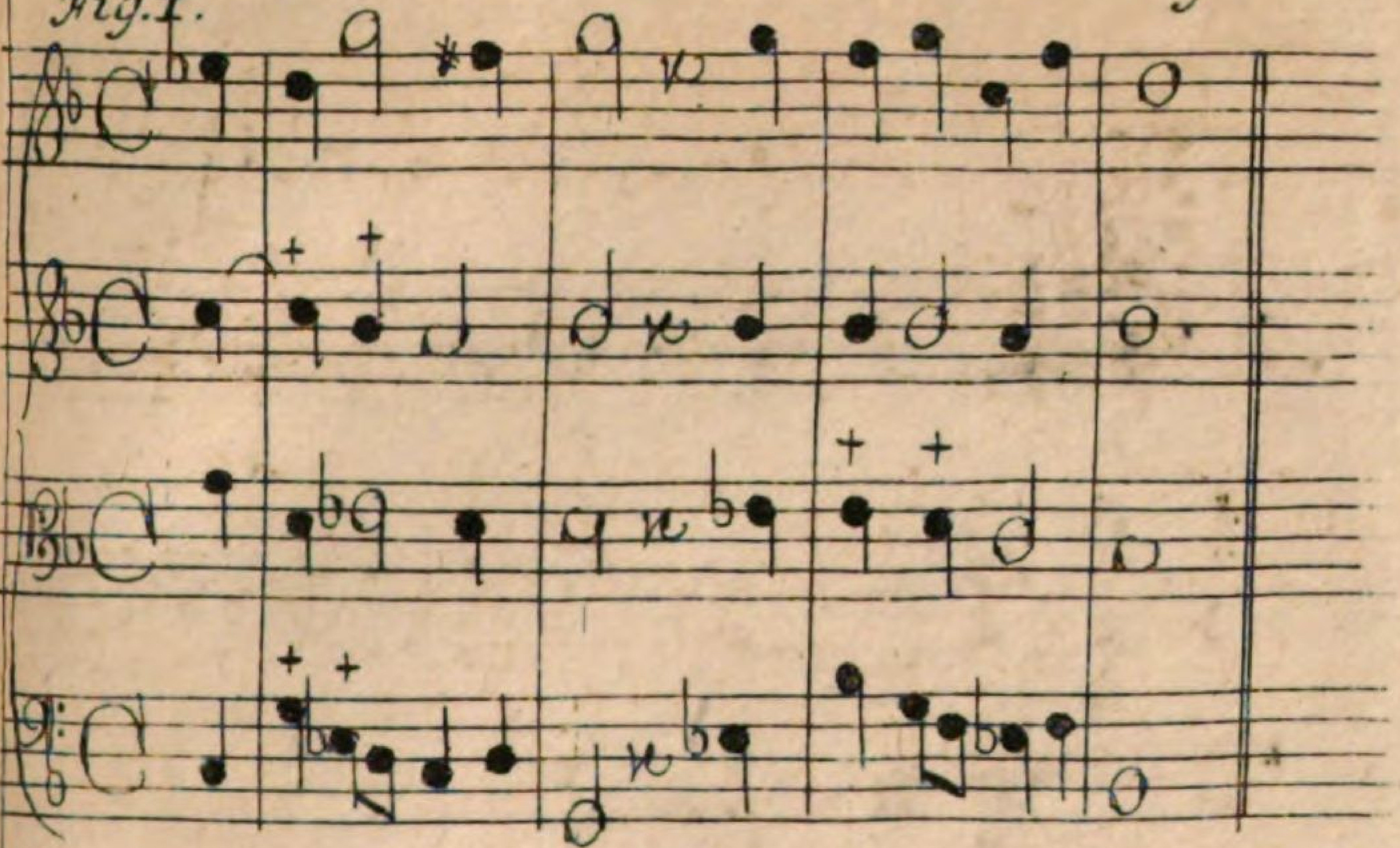


Fig.2.

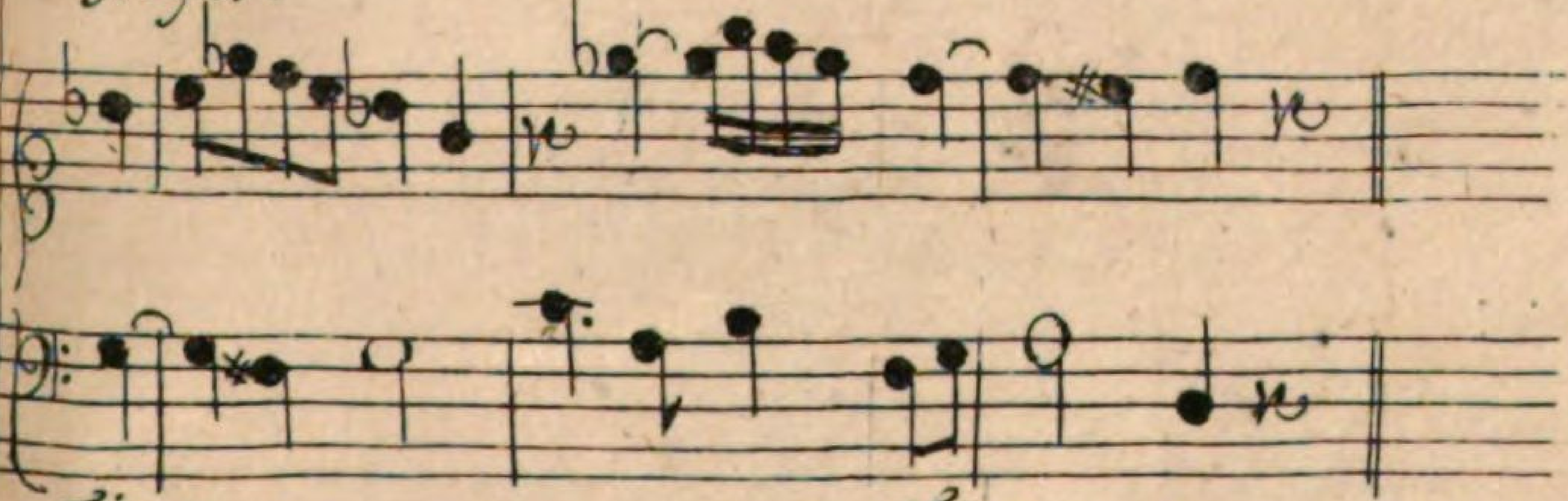


Fig.3.

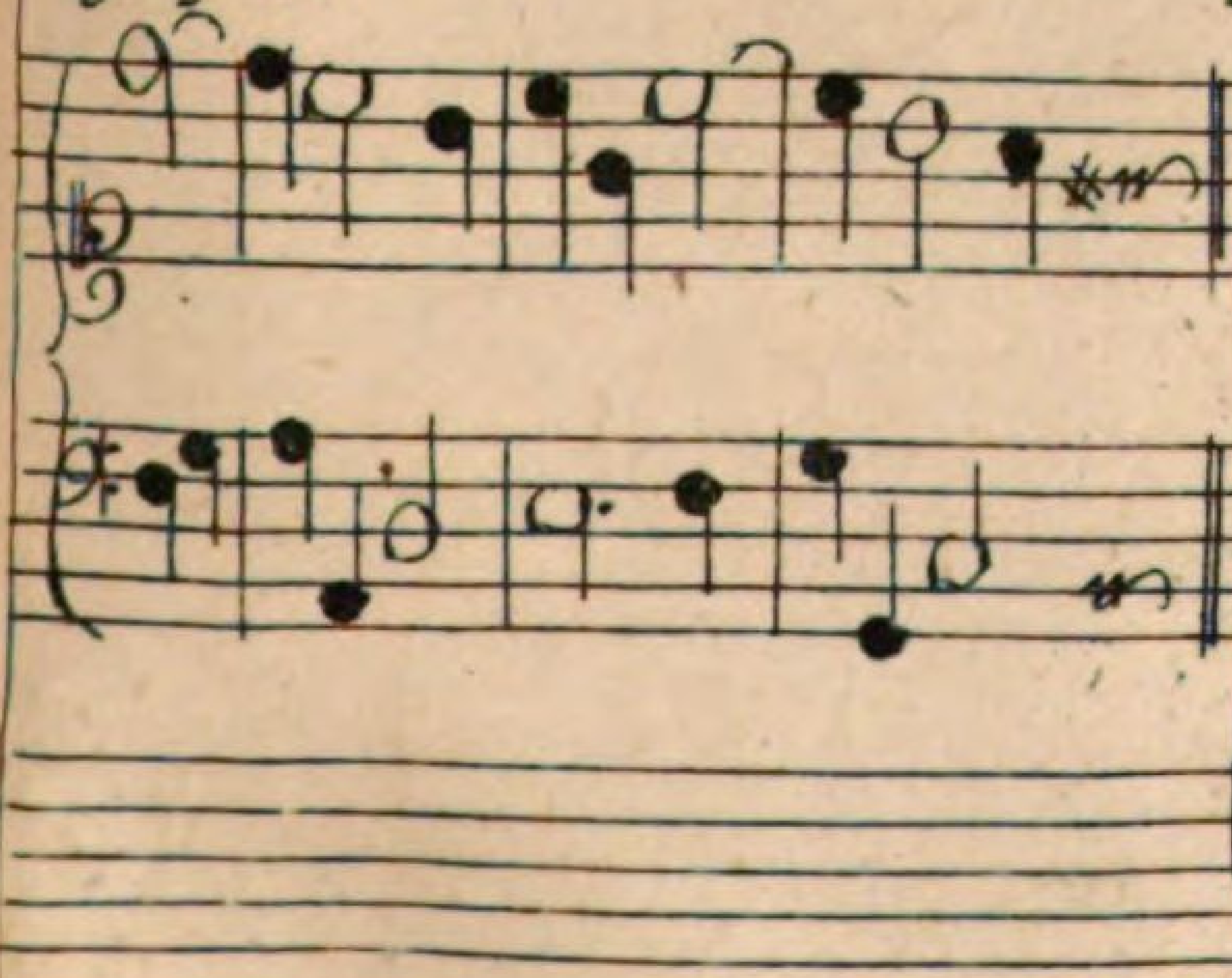
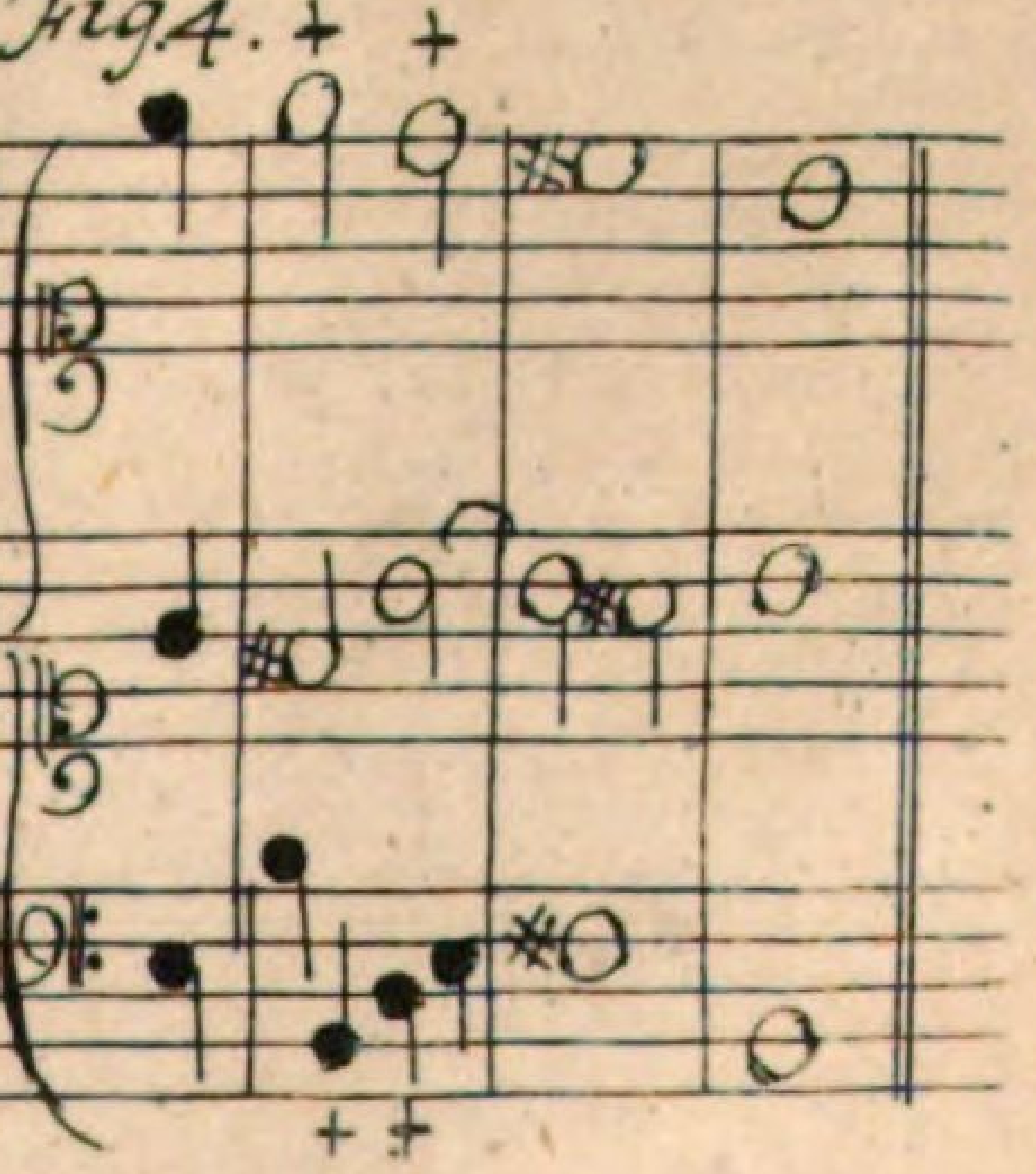


Fig.4.



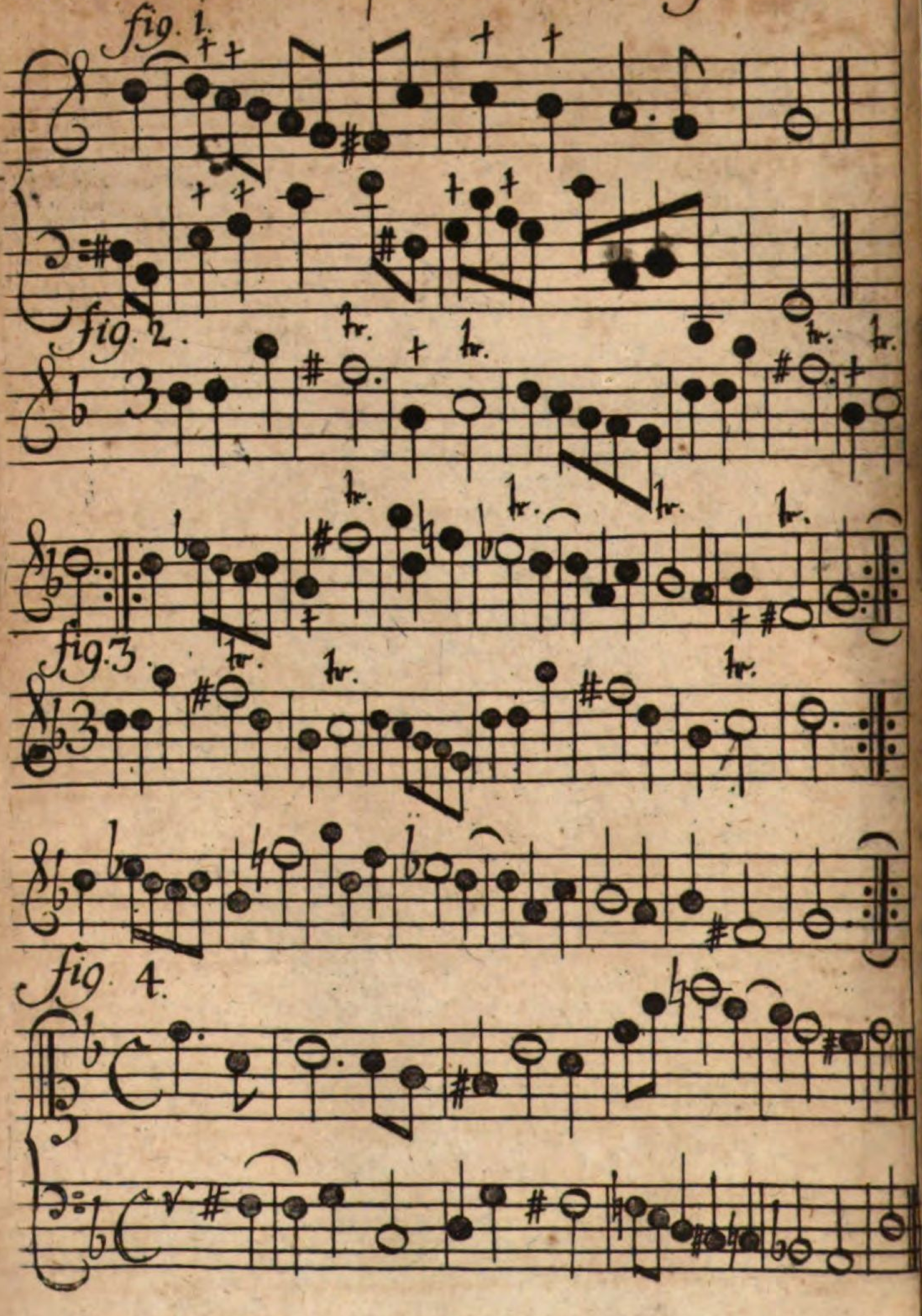
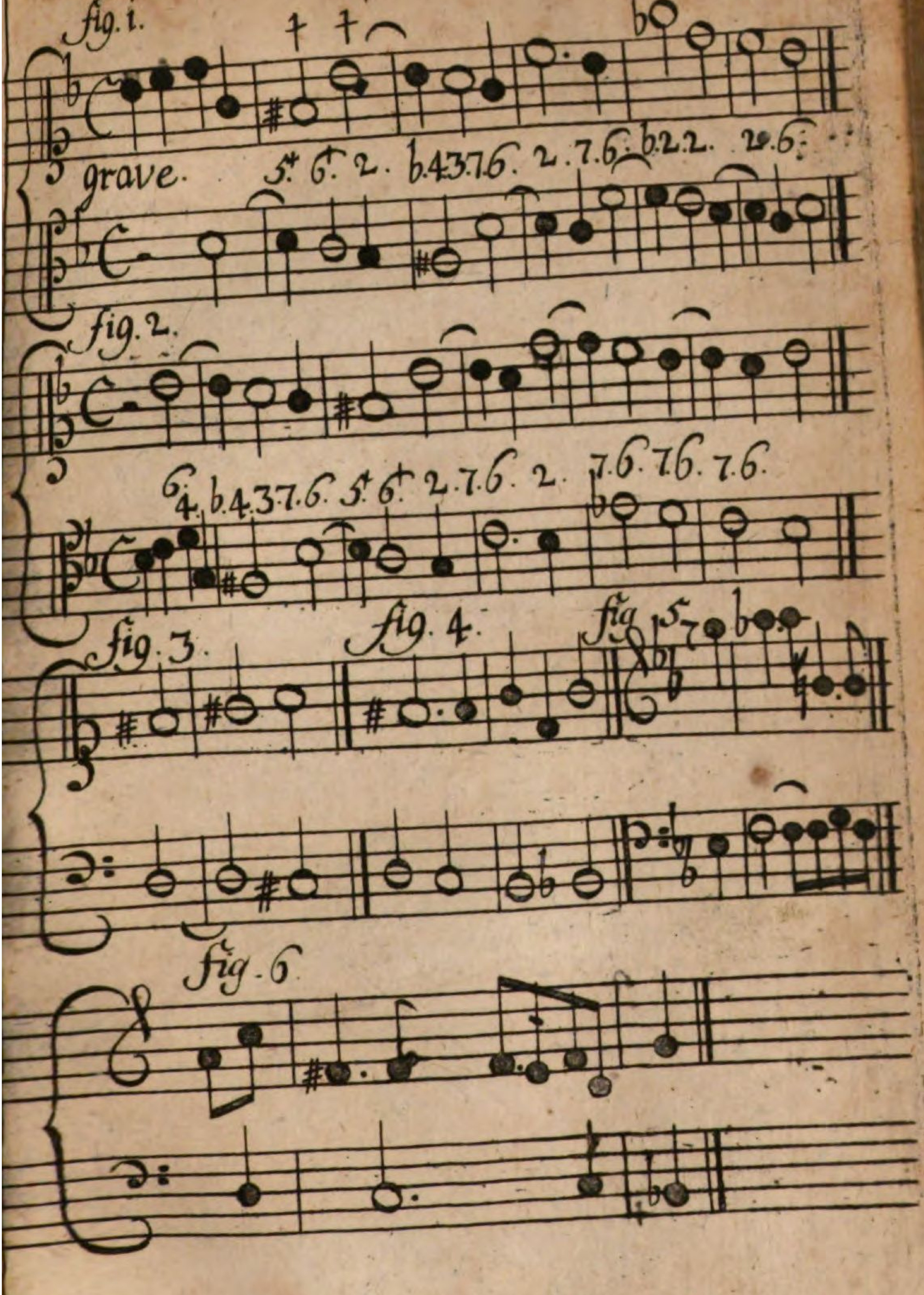
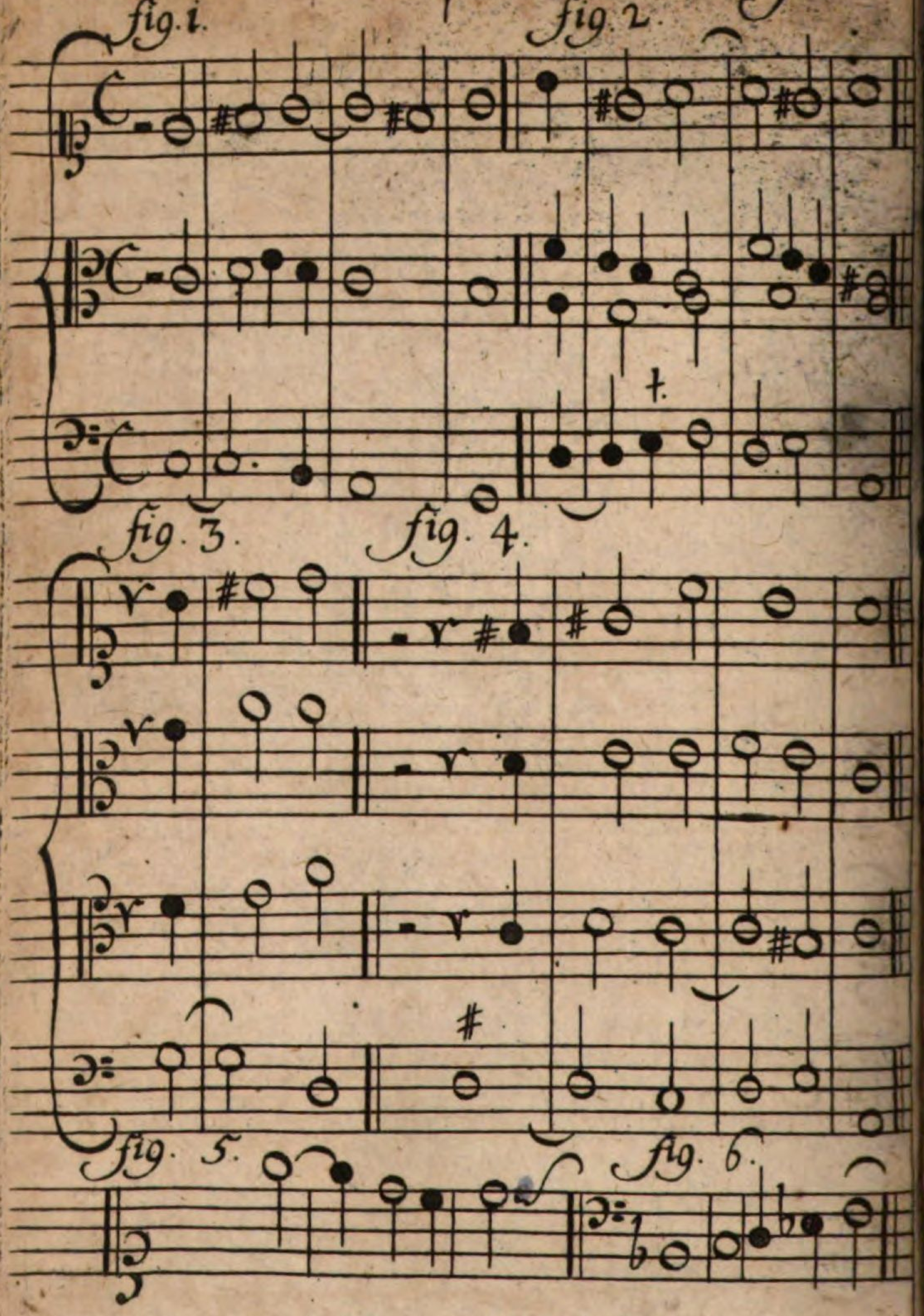


fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.

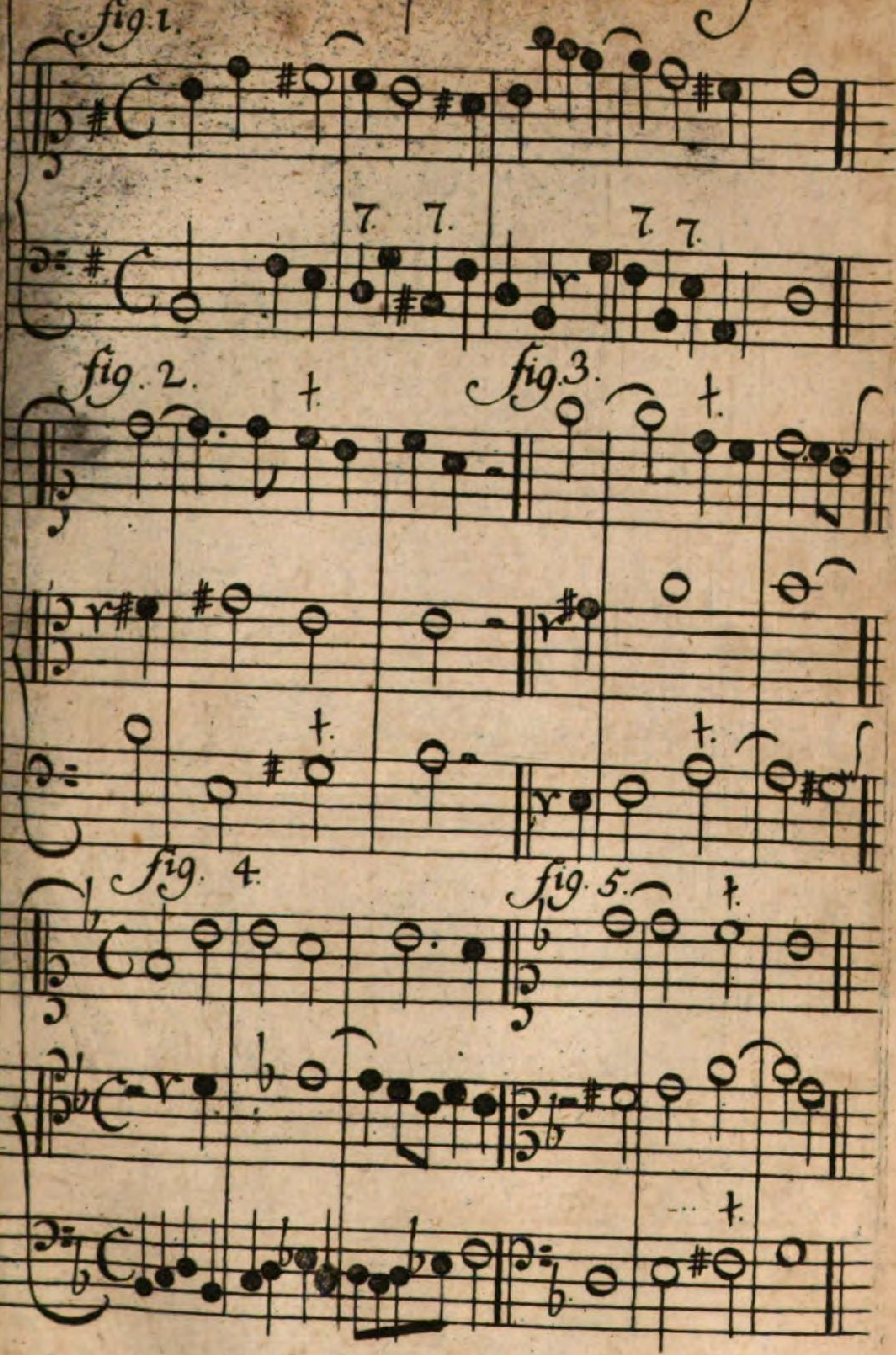
Tab.VI. Tom. III. part. I. Biblioth. muſ.



Tab. VII. Tom. III. part. I. Bibl. muſ.



Tab.VIII. Tom.III. part.I Bibl. muſ.



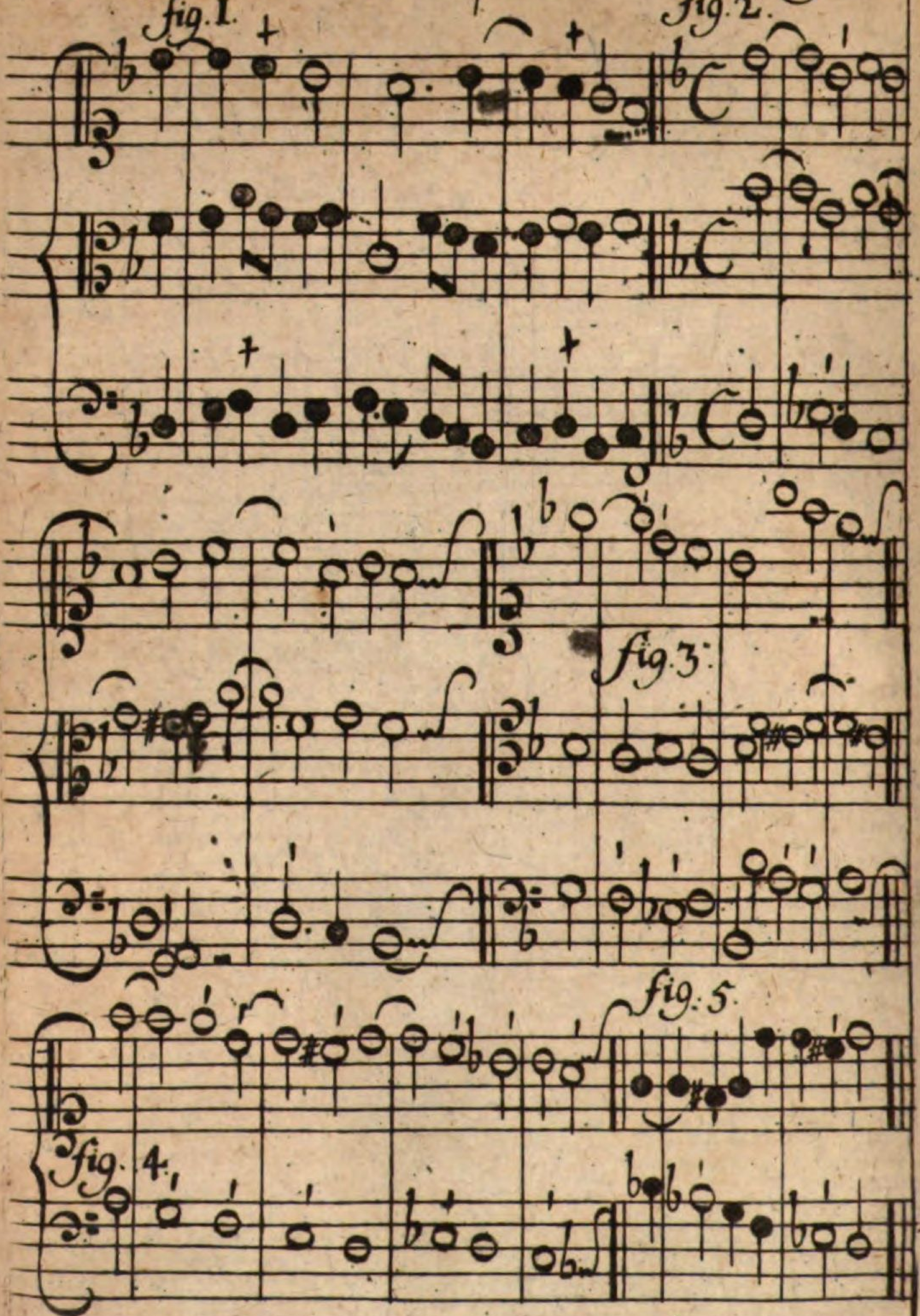
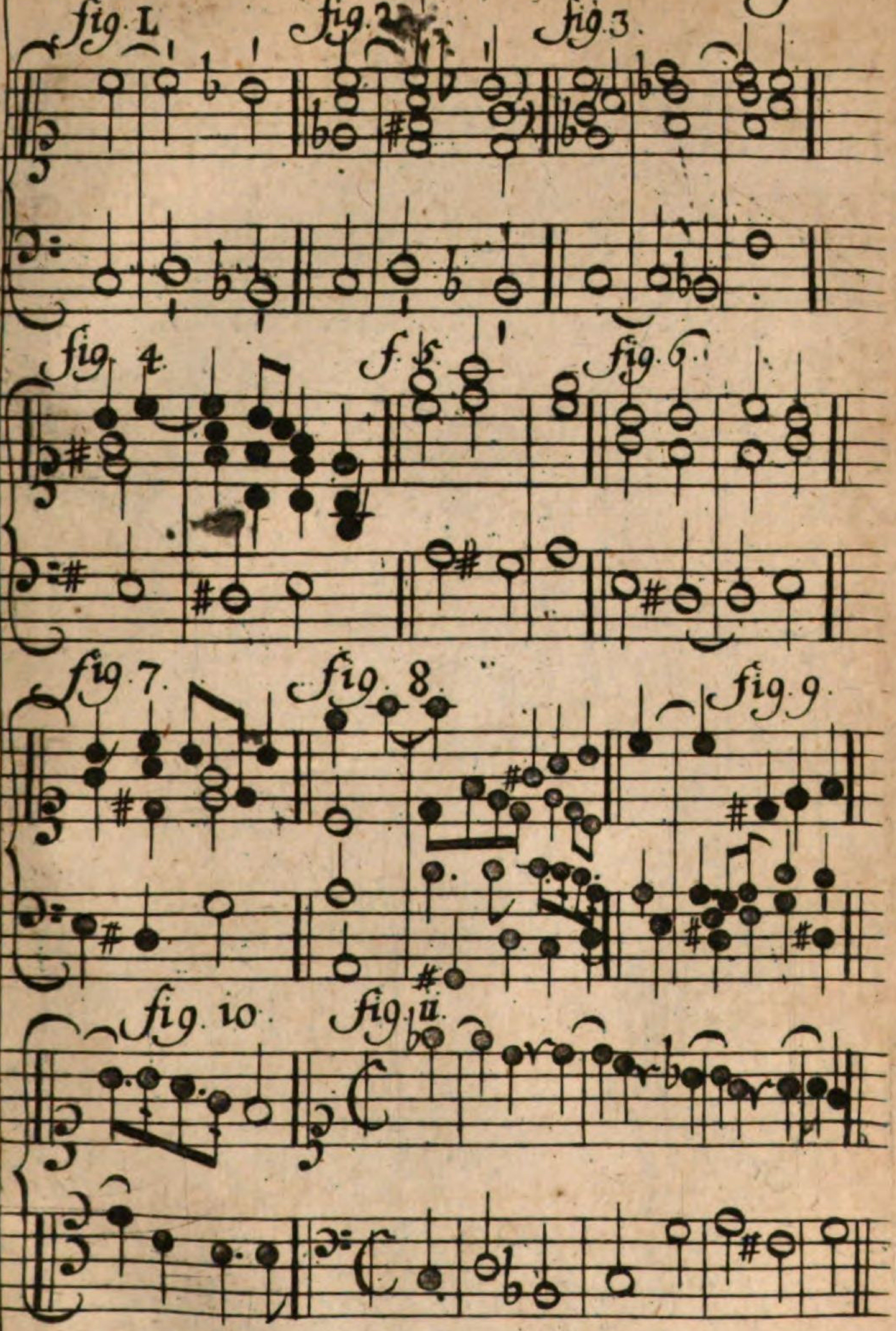


fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 5.

Tab. X. Tom. III. part. I. Bibl. muſ.



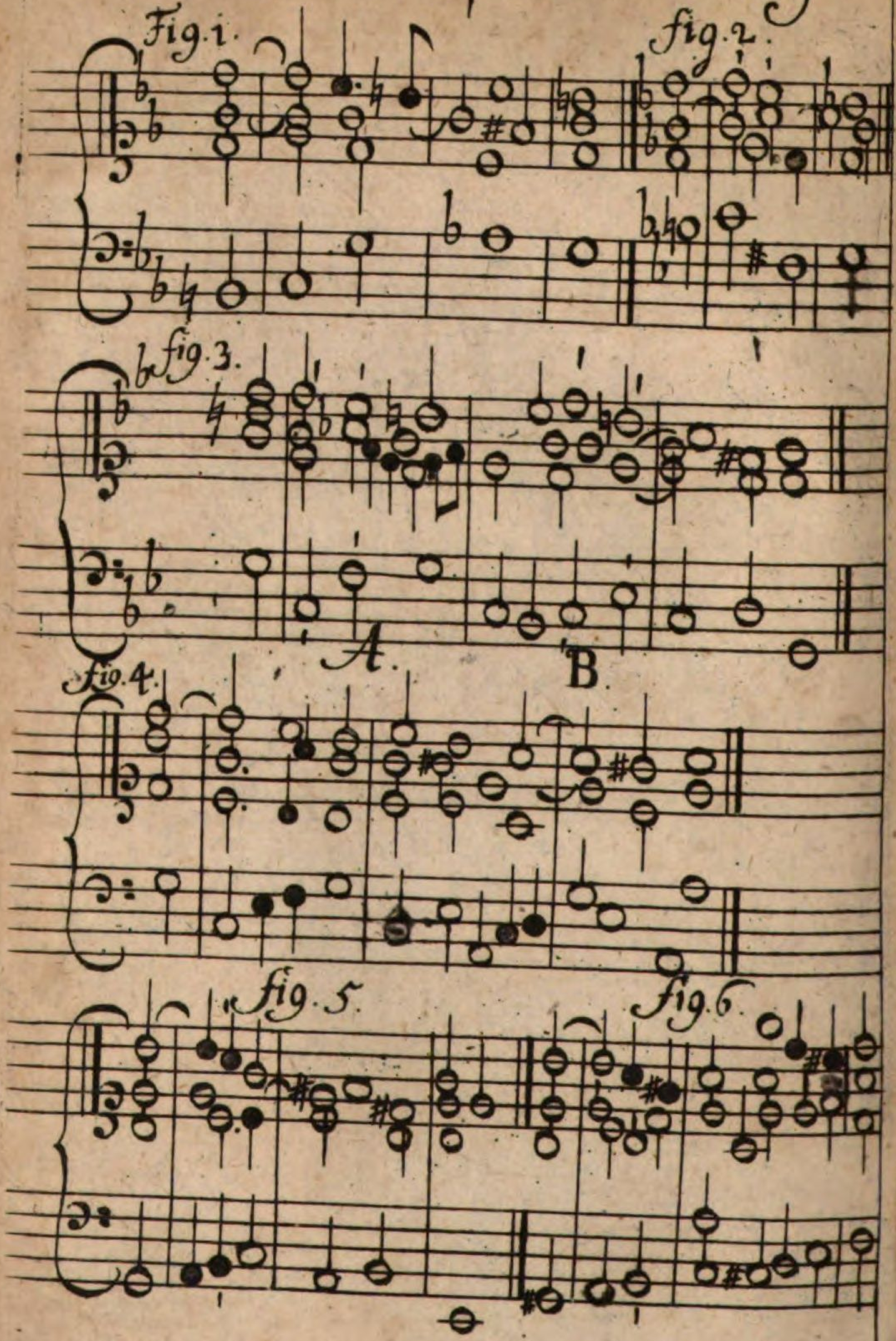
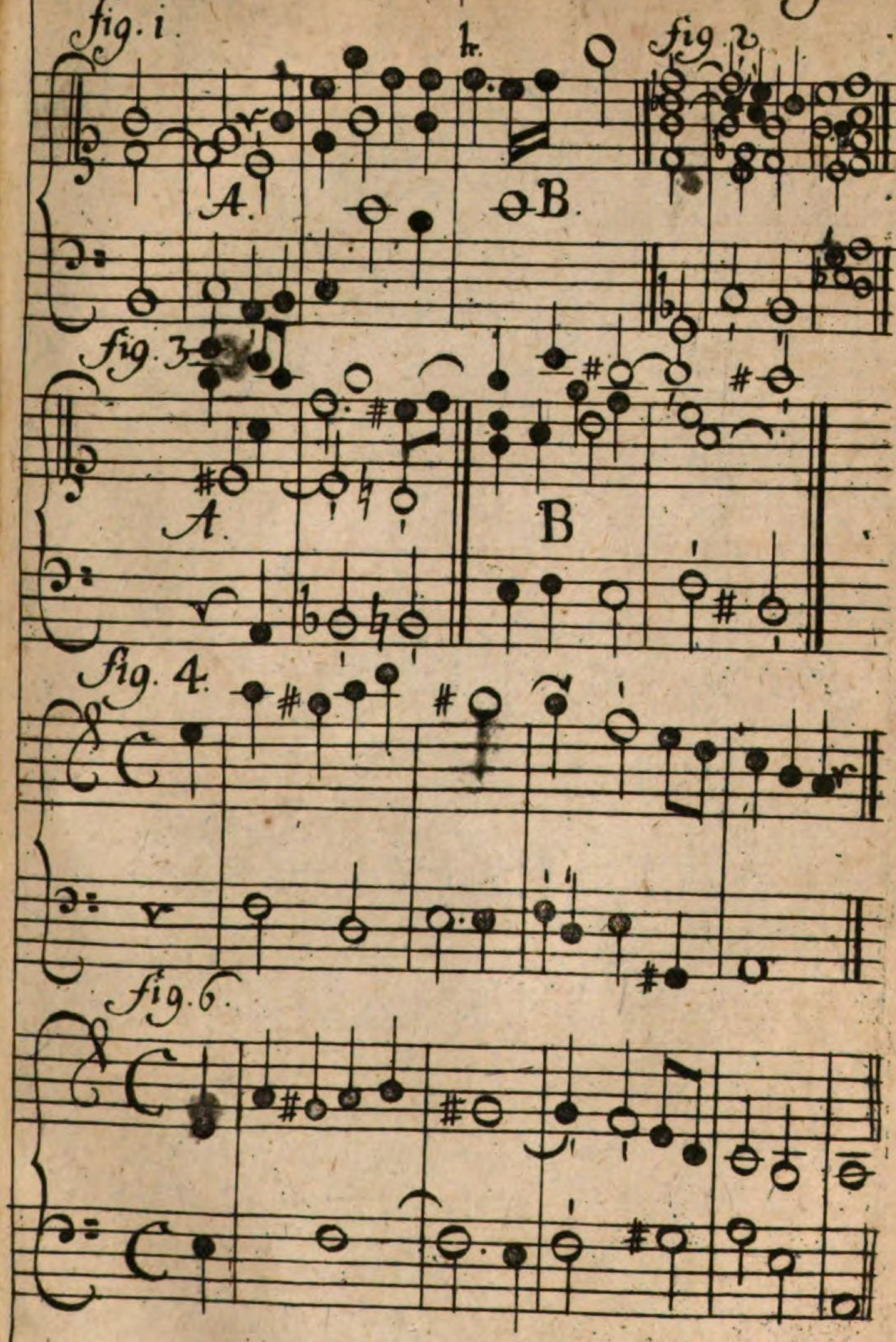
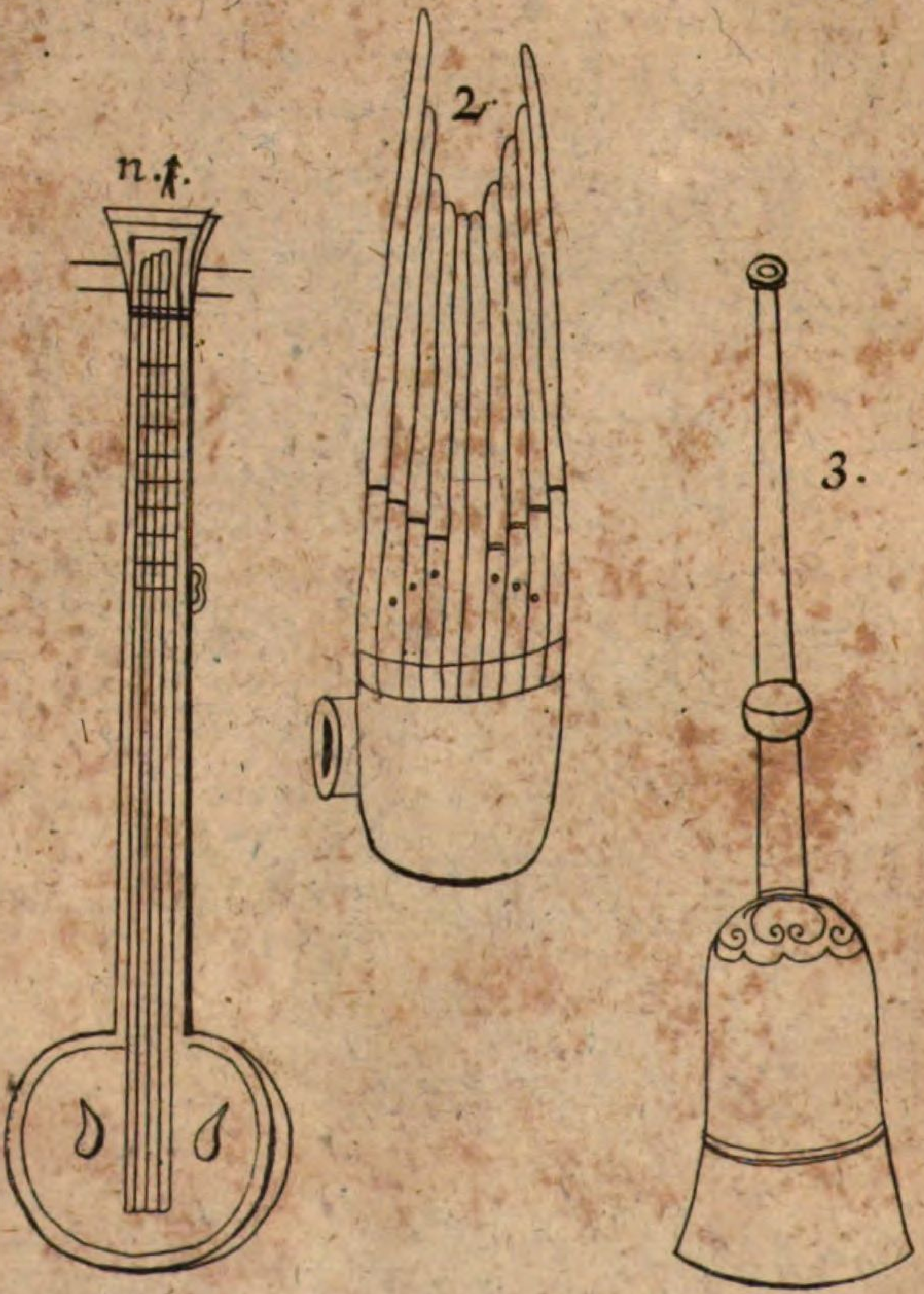


Fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
A.
B.
Fig. 4.
fig. 5.
fig. 6.

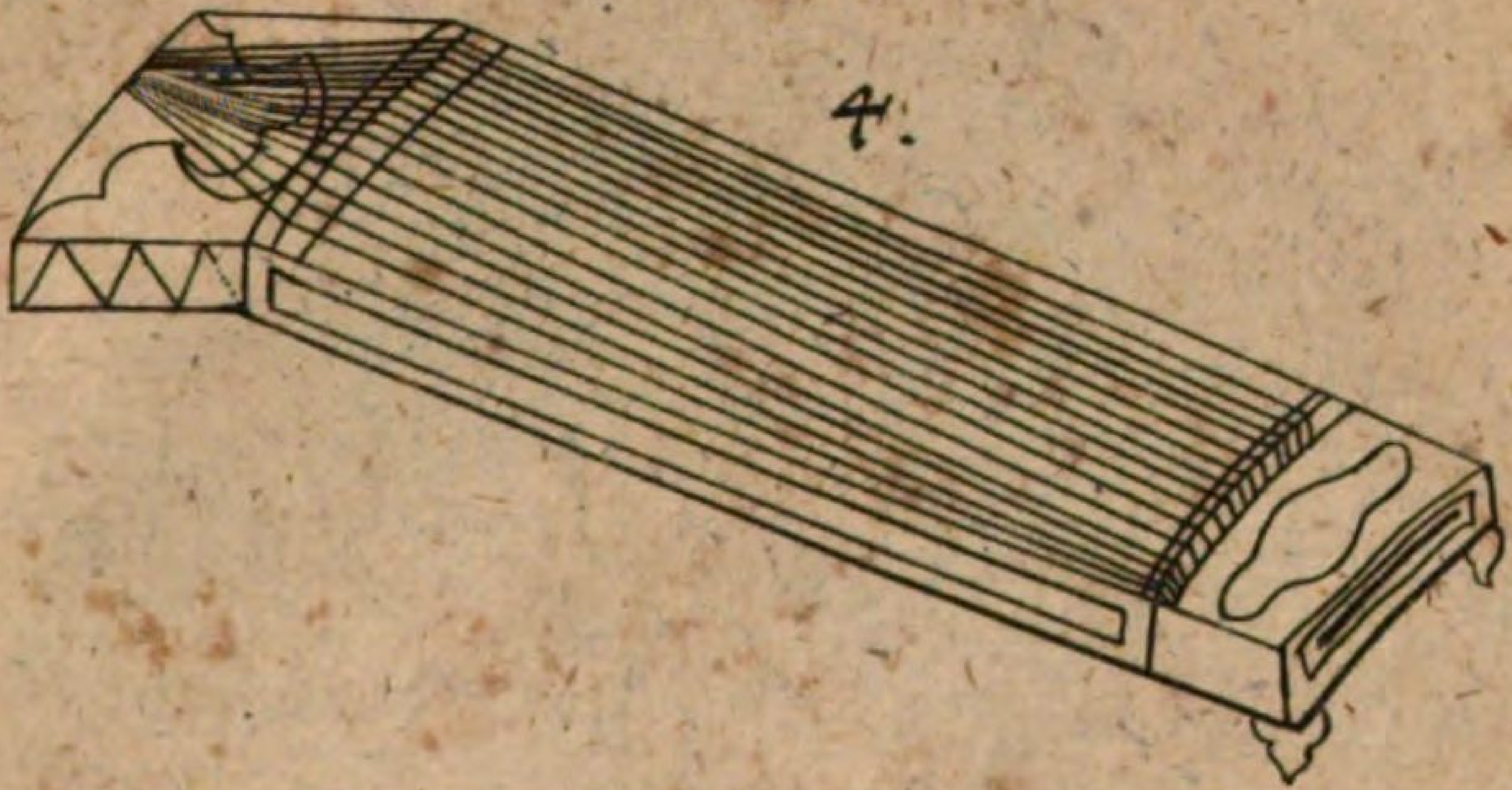
Tab XII. Tom. III. part. I Bibl. muſ.



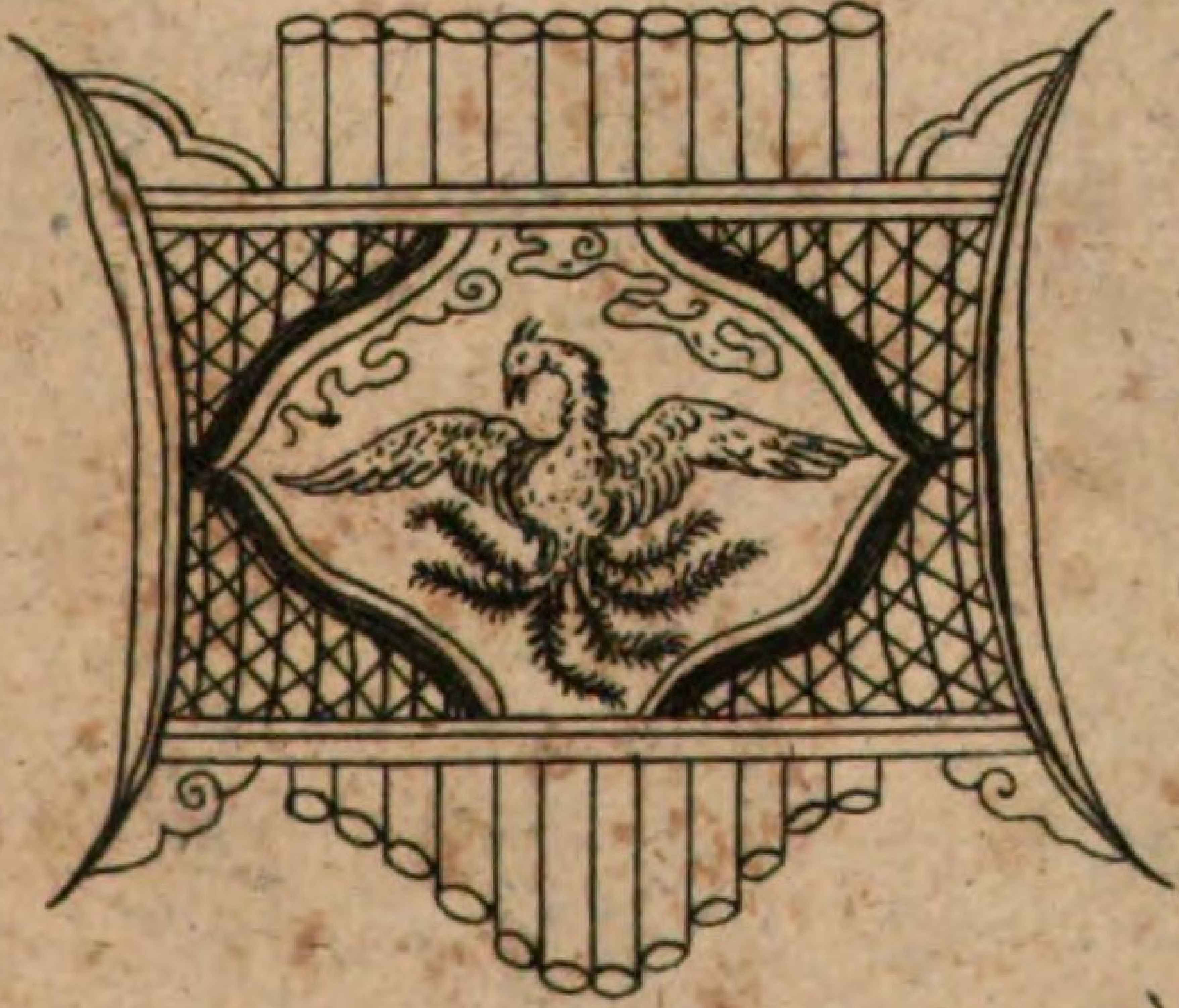
Tab. XIII. Tom. III. part. I. Bibl. Muſ.



4.

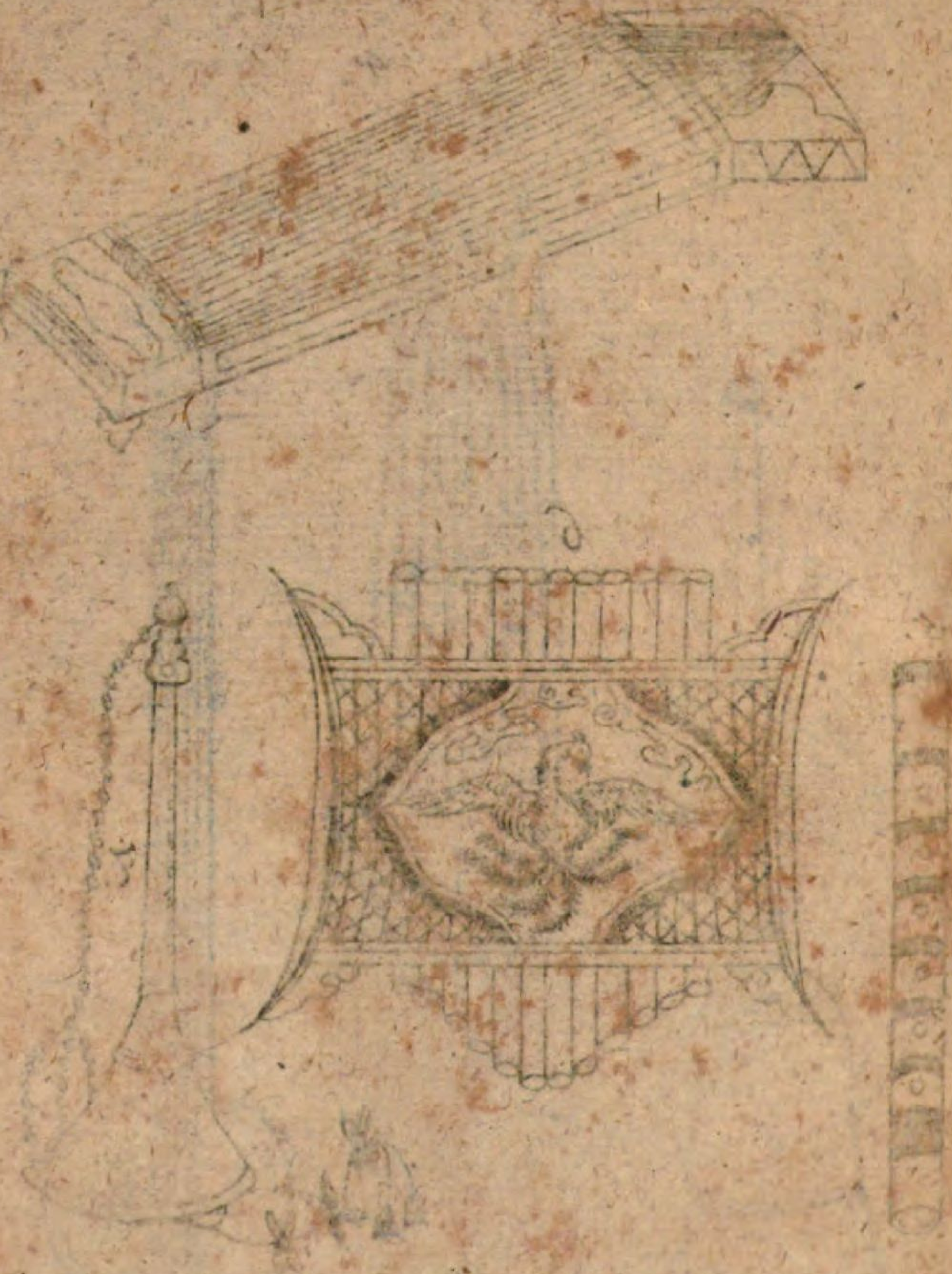


6.

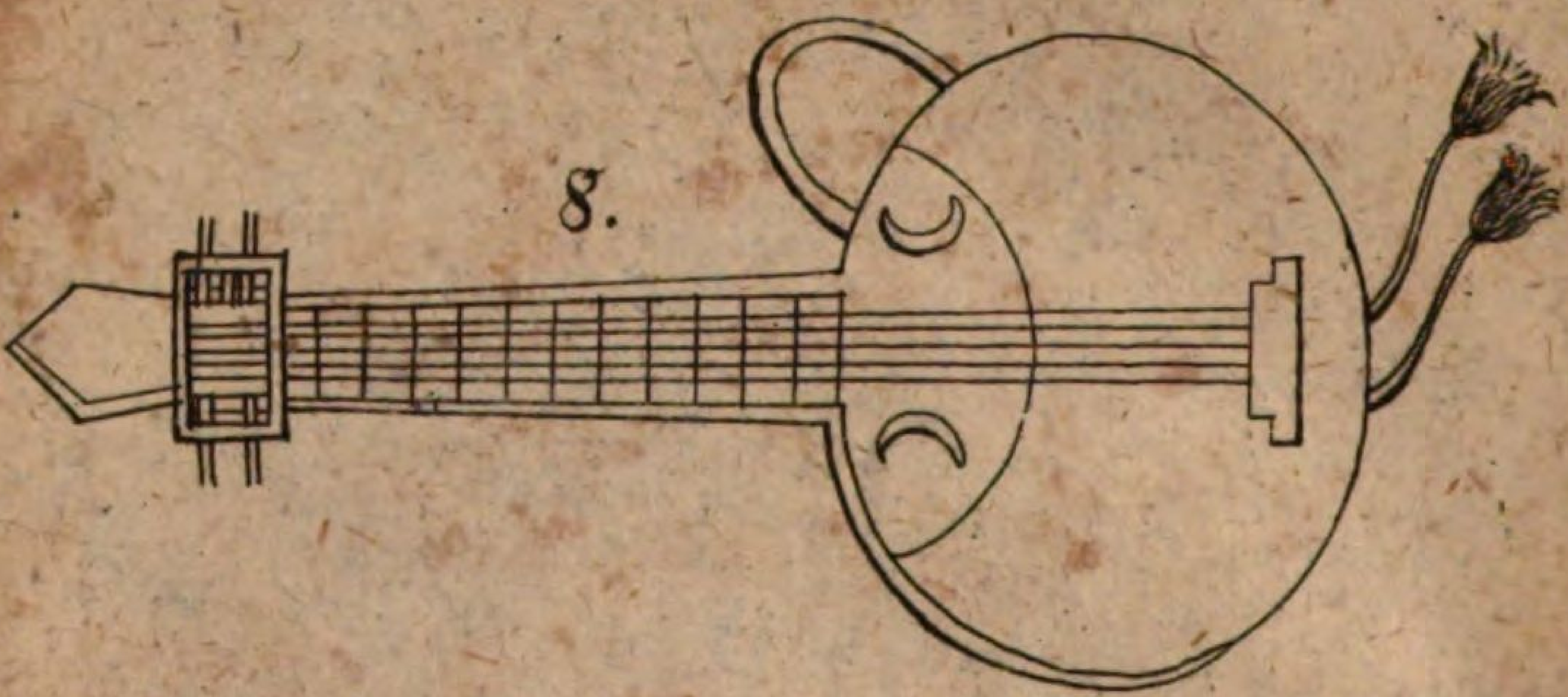


5.

7.

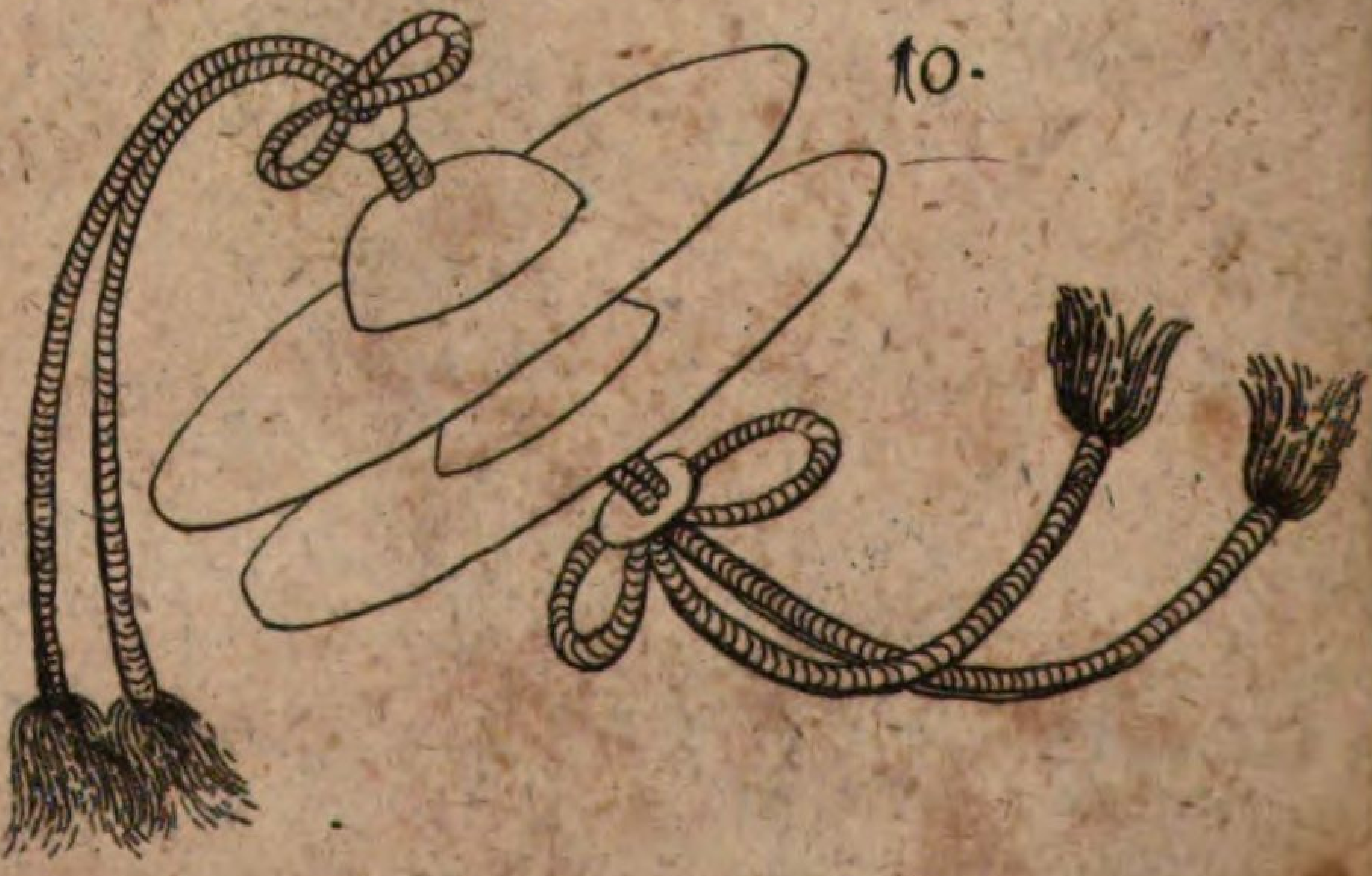


8.

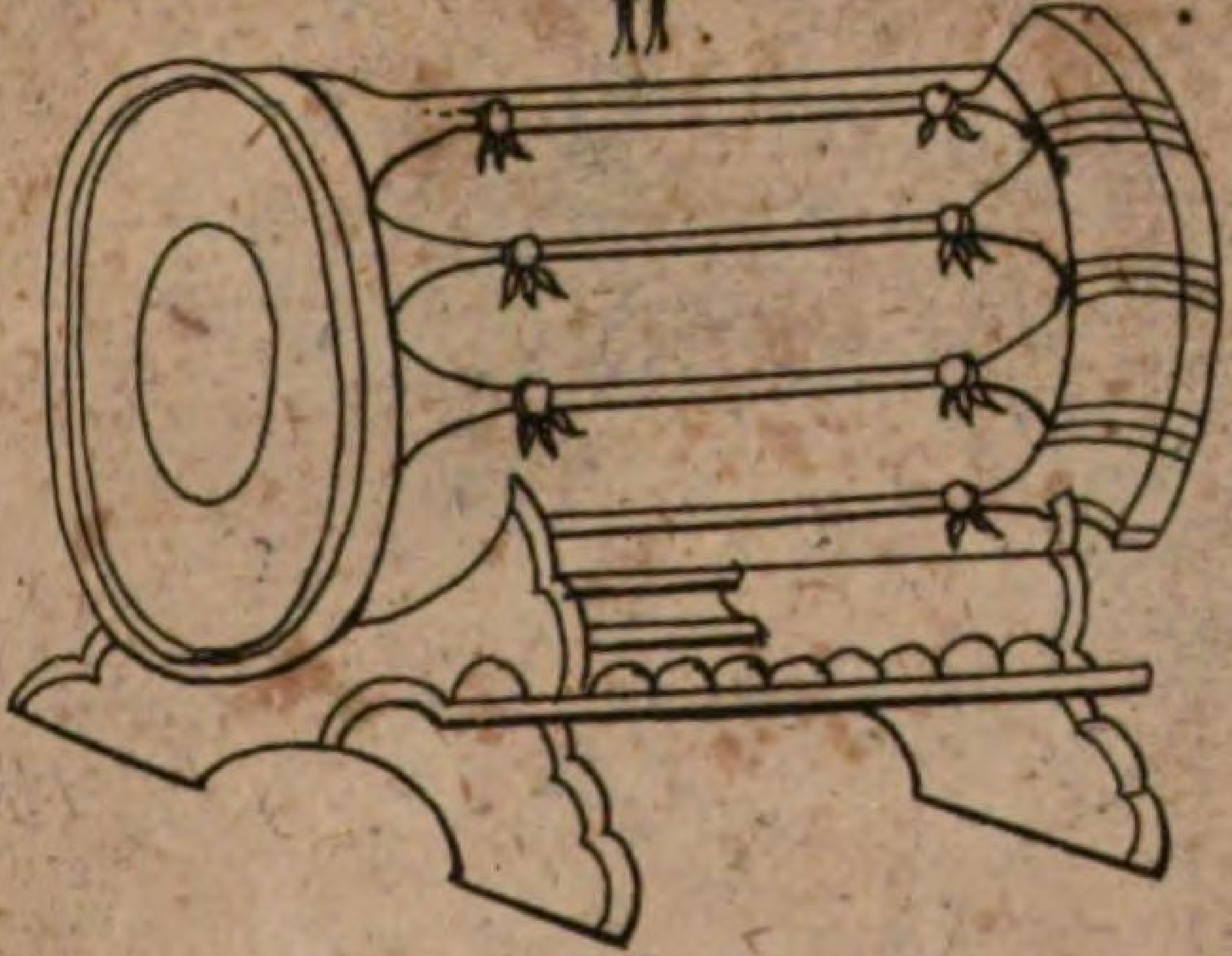


9.

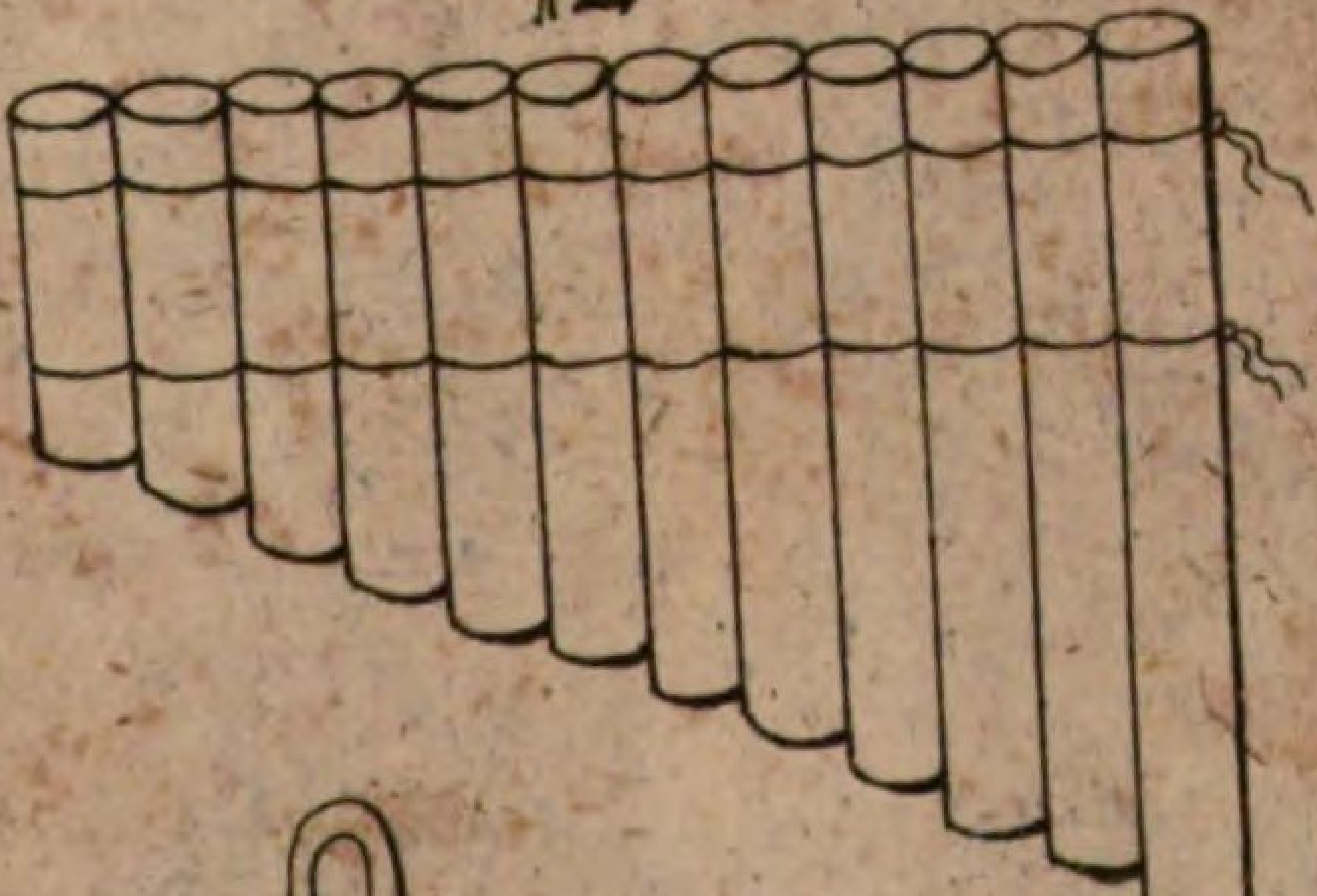
10.



11.



12.



13.

Georg: Henr: Bümler
Seren: Marchionis Brandenburg: Onoldini
capellæ muſicæ præfectus, Societ: ſcien: muſic: in
Germania florentis ſocius.

Muſikaliſche Bibliothek

oder

Gründliche Nachricht

nebſt unpartheyiſchem Urtheil

von alten und neuen

muſikaliſchen Schriften und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philoſophie und den ſchönen Wiſſenſchaften zur Verbeſſerung und Erläuterung ſo wohl der theoretiſchen als practiſchen Muſik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes

Zweyter Theil.

Mit ſechszehn Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1746.

Im Mizleriſchen Bücher-Verlag.

Innhalt.

I. Pſellus kurzer Inbegriff der Muſik, aus dem Griechiſchen ins Deutſche überſetzt, mit Xylanders und L. Mizlers Anmerkungen.

II. Chriſtoph Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik, bey gründlicher Erlernung der muſikaliſchen Compoſition, dem mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilten critiſchen Muſico erwieſen.

III. Fünfte Fortſetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeiſter.

IV. Leonhard Eulers Verſuch einer neuen muſikaliſchen Theorie. Das andere Capitel, von der Annehmlichkeit und den erſten Gründen der Harmonie.

V. Nachricht von der Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften in Deutſchland, vom 1738 Jahre, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.

VI. Der muſikaliſche Patriot, vom vier und zwanzigſten bis zum neun und zwanzigſten Stücke.

VII. Muſikaliſche Neuigkeiten.

I.

ΨΕΛΛΟΥ
τῆς Μουσικῆς Σύνοψις ἠκριβωμένη.

Μουσικὴν οἱ παλαιοὶ συνέχειν εἶπον τὸ πᾶν, οὐδὲν γὰρ ὄντων συμμετρίας ἄτερ καὶ ἀνα-

Des Pſellus 1)
vollſtändiger kurzer Inbegriff der Muſik.

Die Alten ſagten, daß in der Muſik das ganze Weltgebäude vorgeſtellet würde; denn nichts iſt in der Welt, ſo nicht ſein

λογίας

1) Pſellus, mit dem Vornahmen **Michael**, lebte zu des conſtantinopolitaniſchen Kaiſers **Romani Diogenis** Zeiten, und war berühmt im 1070 Jahre nach Chriſti Geburt. Er war ein Griechiſcher Gottesgelahrter und Geſchichtſchreiber, und hat nebſt vielen andern Schriften auch dieſen kurzen Inbegriff der Muſik aufgeſetzt. Er war zu Conſtantinopel von vornehmen Aeltern gebohren, und des Kaiſers **Michaelis Ducä VII.** Lehrmeiſter, wie **Joh. Zonaras**, ein Mönch, in ſeiner Chronike berichtet. Da aber dieſer Kaiſer abgeſetzt und in das Kloſter geſteckt wurde, mußte er, als deſſen Favorit, gleichfalls ſeine hohen Bedienungen niederlegen, und ein Mönch werden, in welchem Zuſtande er ohngefähr dreyßig Jahre

ἐςὶν. ἀλλ᾽ οὐδὲ-τῶν γινομένων, μὴ μετὰ συμμετρίας τῆς προσηκούσης, καὶ ἀναλογίας γινόμενον, καλῶς ἄν το τε γένοντο, κἂν τεχνητὸν ἔιν, κἂν φυσικὸν, κἂν αἰσθήσει ληπτὸν, κἂν περὶ μόνην νόησιν θεωρούμενον. ἡ δὲ μουσικὴ αὐτο-

beſtim̃tes Maaß und Verhåltniß hat. Alles aber, was in der Welt hervorgebracht wird, das wird nicht fůr ſchön gehalten, wenn die gehörige Abmeſſung und Proportion fehlt, es mag durch die Kunſt oder durch die Natur entſprungen ſeyn, es mag in die Sinnen fallen, oder nur allein vom Verſtande begriffen werden. Die Mu-

gelebt. Dieſe Schrift iſt öfters abgedruckt und aufgelegt worden, und **Alardus** hat ſie auch zu ſeinem Bůchlein, von der Muſik der Alten, hinten angehånget, welches in Schleuſingen 1636 herausgekommen, da aber der Griechiſche Text in der Druckerey ſehr mishandelt worden iſt. Die Ueberſetzung ſelbſt iſt auch ſchlecht, undeutlich und öfters wider den Sinn des Pſellus gerathen. Einige ſetzen unſern Pſellus ins 859 Jahr nach Chriſti Geburt, welches auch der Cardinal **Baronius** gethan, dem der Biſchof **Friedrich Spondan**, ein Franzoſe, der einen umſtåndlichen Auszug aus des Baronius Werke verfertiget und zu Paris 1666. in Fol. ans Licht getreten, gefolget. Sie grůnden ſich auf die Nachricht des Europalates, der ſaget, daß der damals zu Conſtantiuopel berůhmte Weltweiſe, **Leo**, auf der Inſel Andro, ein Schůler Michaelis Pſellus geweſen ſey: Es iſt leicht zu erachten, daß mehr denn ein Pſellus, der berůhmteſte aber unſer Pſellus geweſen ſey, und des **Zonaras** Chronik hebet hier allen Zweifel. **Pſellus** hat ein Büch-

αὐτοσυμμετρία τίς ἐστι καὶ ἀναλογία, τὸ πᾶν, οἷα τοῦ παντὸς ἁρμονία τυγχάνουσα. τάχα δ᾽ ἄν τις καὶ τὸ θεῖον αὐτὸ οὐκ ἀπεικότως ἁρμονίαν ἑαυτοῦ τε καὶ τοῦ παντὸς ὀνόμασοι, ἐν ᾧ τὸ πᾶν συναρμολογούμενον καὶ συμβιβαζόμενον, εὖ τε καὶ ὡς ἄριστα διαφαίνεται ἔχον. τοσοῦτο τὴν μουσικὴν ἠξίωσαν θαύ-

ſik iſt gewiſſer maſſen eine ſelbſtändige Wohlgereimtheit (Symmetrie) und Proportion, die die Harmonie der Welt vorſtellt. Vielleicht nennt man Gott ſelbſt nicht unrecht eine Uebereinſtimmung ſeiner ſelbſt mit dem ganzen Weltgebäude, für welchen ſich ein nach guten Verhältniſſen zuſammengeſetztes und in Ordnung gebrachtes Weltgebäude gar wol ja ganz vortrefflich zu ſchicken ſcheinet. Eines ſo großen Wunders hielten

lein von den vier mathematiſchen Wiſſenſchaften, der Arithmetik, Muſik, Geometrie und Aſtronomie geſchrieben, welche der bekannte Guilielmus Xylander von Augſpurg, zuerſt Griechiſch und Lateiniſch zu Baſel 1556 herausgegeben, mit Anmerkungen. Des Xylanders, eines zu ſeiner Zeit braven Gelehrten, Anmerkungen, werde hier mit beyfügen, und durch ein X unterſcheiden. Zu deſſen Zeiten iſt niemand in den Sinn gekommen, zu läugnen, daß die Muſik eine mathematiſche Wiſſenſchaft, oder, welches einerley iſt, ein Theil der Mathematik ſey, zu unſern Zeiten aber will es Herr Mattheſon umkehren, und ſagt, die Mathematik ſey gewiſſer maſſen ein Theil der Muſik. Es hat aber ſolches bishero von unſern heutigen Gelehrten noch niemand glauben wollen.

ματος. ἧς ἐν ἅπασιν οὕτο θεωρουμένης, καὶ πάντα διεπούσης καὶ κοσμούσης, καὶ ἡδονὴν μὲν τῇ αἰσθήσει, ἁρμονίαν δὲ τῇ φύσει, μακαριότητα δὲ τῇ νοήσει χαριζομένης, περὶ τῆς ἐν αἰσθήσει Μουσικῆς, μᾶλλον δὲ τῆς ἐν μιᾷ τῶν αἰσθήσεων τῇ ἀκοῇ θεωρουμένης, ἐν ἐπιτόμῳ διαληψόμεθα.

ſie die Muſik würdig. 2) Da ſie nun in allen Dingen ſich zeiget, und alles vermittelt und zieret, und den Sinnen eine reine Wolluſt, der Natur aber die Harmonie, dem Verſtande endlich ein Vergnügen verſchaffet, ſo wollen wir von der Muſik, die in die Sinnen, oder vielmehr in einen von den Sinnen, in das Gehör fällt, in einem kurzen Begriffe handeln.

Φθόγ-

2) Von der Uebereinſtimmung und Symmetrie des ganzen Weltgebäudes iſt von den alten Weltweiſen vieles vorgetragen worden, beſonders vom Plato, der in dieſem Stücke der pythagoriſchen Weltweisheit gefolget: imgleichen von der Muſik der Weltkörper, wovon Cicero im Traume Scipions, und Macrobius hierüber nachzuſehen. X) Daß es würklich an dem ſey, daß nach der Meynung der Alten das ganze Weltgebäude nach der allervollkommenſten Proportion zuſammengeſetzt ſeyn müſſe, kann man daher ſicher ſchließen: Sind in den einzeln Weltkörpern, als Theilen des Ganzen ſchon ſo viele treffliche Uebereinſtimmungen und Vollkommenheiten anzutreffen, wie viel Harmonie, Vollkommenheit und Schönheit muß nicht erſt im Ganzen, als dem Meiſterſtücke des allervollkommenſten Weſens, vorhanden ſeyn? Da nun die Muſik die allerbeſte Ordnung, ſo ſich der Verſtand der Menſchen vorſtellen kann, im Kleinen abbildet, ſo haben die Alten ganz recht geſagt, daß die Muſik die Harmonie des ganzen Weltgebäudes vorſtelle.

Φθόγγος ἐστὶ φωνῆς ἀδιαστάτου ἐναρμόνιος τάσις. διάστημα δὲ φθόγγων, ἡ πρὸς ἀλλήλους ποιὰ σχέσις. Σύστημα δὲ ποιὰ διαστημάτων περιοχή. Ἁρμονία δὲ συστημάτων σύνταξις.

Ὁ μὲν οὖν φθόγγος ἀδιάστατός ἐστιν, ὡς ἡ ἐν γεωμετρίᾳ στιγμὴ ἐναρμόνιος δὲ λέγεται, διὰ τὸ οὕτος ἐκπεφωνῆσθαι, ὡς δύνασθαι, καὶ μεθ᾽ ἑτέρου φθόγγου ἐναρμοσθῆναι. εἰ γὰρ μὴ οὕτως ἐκφωνηθείη, ἀπηχὴς ἐστι φθόγγος, οὐκ ἐναρμό-

Der Ton iſt eines durch keinen Zwiſchenraum getheilten Klanges gleich weite Ausdehnung, die ſich zur Harmonie ſchicket. Ein Intervall aber iſt eine gewiſſe Verhältniß der Töne unter einander. Ein Syſtem, oder eine Muſikleiter, iſt ein gewiſſer Umfang von Intervallen. Die Harmonie aber iſt die Verbindung der Muſikleitern.

Der Ton alſo wird untheilbar angenommen, wie in der Geometrie das Punct. 3) Zur Harmonie ſich ſchickend aber heißt er, weil er ſo ausgedruckt wird, daß er auch mit einem andern Tone zur Uebereinſtimmung gebracht werden kan̄. Wird er aber nicht ſo ausgedruckt, ſo iſt

3) Alle Schüler der Mathematik wiſſen gar wohl, daß der mathematiſche Punct untheilbar iſt, ſolches aber nur in der Einbildung, keinesweges aber auf dem Papiere ſich ſo befindet, gleichwohl aber mit Nutzen alſo angenommen wird. Eben ſo verhält es ſich, wenn ein einzelner Ton als untheilbar angenommen wird.

νιος, οὐδ' ἂν φθόγγος ὅλως καλοῖτο, ἀλλὰ ψόφος τὶς, ἄλλως ἐκπεφωνημένος, καὶ πρὸς ἁρμονίαν οὐκ εὔχρηστος. προσηγορίαι δὲ φθόγγων διάφοροι. Τῇ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξὺ προόδῳ καὶ τάξει, τὰς προσηγορίας λαμβάνοντες· προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων,

es ein mislautender Ton, der nicht übereinſtimmt, und wird überhaupt kein Ton, ſondern ein Geräuſch, ſo von ungefähr entſtanden, und zur Uebereinſtimmung ganz ungeſchickt iſt, genennet. Es ſind verſchiedene Namen der Töne, welche aus der Fortſchreitung und Ordnung von der Tiefe zur Höhe hergenommen ſind: Proslambanomenos 4) Hypate

παρη-

4) Es wäre zu weitläuftig hier zu erklären, wie die Griechiſchen Benennungen der Töne mit der ſogenannten muſikaliſchen, oder des Guido Leiter übereinſtimmen, und auch unnöthig: indem nach Macrobium, Boethium, Vallam, Martianum und andern ſolches der gelehrte Glarean gründlich und deutlich in ſeinem Dodecachordo erläutert. Von dieſem und andern können die Lehrbegierigen Erläuterung erlangen. Mir lieget ob zu erinnern, daß dieſe Stelle des Pſelli verderbt ſey. Selbſt aus den Worten des Verfaſſers iſt klar, daß er habe funfzehn Gattungen der Töne erzählen wollen, welche Disdiapaſon, d. i. zwo Octaven, oder funfzehn Töne erfüllen, von welchen die mittlere Sexte zweymal genommen wird, weil ſie das Ende der erſten Octave und der Anfang der zweyten iſt, alſo daß der Umfang von ſechszehn Tönen in funfzehn Sexten enthalten: Denn gleichwie aus zwey Octaven eine Decimequinte, und keine Decimeſexte entſteht, eben ſo entſpringt aus der

παρυπάτη ὑπάτων, ὑπάτη διάτονος, ὑπάτη μέσων. παρυπάτη μέσων, μέση μόνως, παράμεσος, τρίτη διεζευγμένη, διάτονος διεζευγμένη, νήτη διεζευγμένη, τρίτη ὑπερβολαίων, διάτονος ὑπερβολαίων, νήτη ὑπερβολαίων. διὰ τέτων ἀπαρτίζεται, τὸ ἐν πεντεκαιδεκαχόρδῳ ἑκκαιδεκάχορδον. τῦ πέρατος τῦ οκ]αχόρδȣ εἰς ἀρχὴν

Hypaton, Parhypate Hypaton, Hypate Diatonos, Hypate Meſon, Parhypate Meſon, Diatonos Meſon, Meſe Monos, Parameſos, Trite Diezeugmene, Diatonos Diezeugmene, Nete Diezeugmene, Trite Hyperbolåon, Diatonos Hyperbolåon, Nete Hyperbolåon. Aus dieſen beſteht der Umfang von ſechszehn Tönen bey einem Inſtrumente von funfzehn

N 4 τοῖς

Quarte und Quinte zuſammen genommen eine Octave, keine None, wie die Muſikverſtändigen wohl wiſſen. Es ſind aber nur die Namen von vierzehn Tönen oder Seyten, die Töne von ſich geben, vorhanden. Es fehlen alſo im Griechiſchen zwiſchen dieſen Worten: παρυπάτη μέσων und μέση μόνος folgende Nahmen λειχανὸς μέσων oder vielmehr διάτονος μέσων. Denn Pſellus pflegt für Lichanos Diatonum zu ſagen. Die Beſchaffenheit und Erklärung der Worte muß man, wie ſchon geſagt, von andern herhohlen, die ſolches weitläuftig vorgetragen. X.) Was die Griechiſchen Namen bedeuten, das habe ich ſchon in dieſer Schrift im I. Bande im II. Theile von der 6 bis 20 S. zureichend angeführet und erkläret. Daſelbſt kann man auch 12. 19 und 20 S. die Verbindung der Tetrachorden bey den Alten ſehen, und daraus ſicher ſchlieſſen, daß hier im Texte des Pſellus der Ton, ſo λειχανὸς μέσων oder διάτονος μέσων heißt, ausgelaſſen worden.

τοῖς μετέπειτα λαμβανομένους κατὰ συνέχειαν· ὃν γὰρ λόγον ὁ πρῶτος ἔχων φθόγγος πρὸς τὸν ὄγδοον ἀναφαίνεται, τὸν αὐτὸν καὶ ὁ ὄγδοος, πρὸς τὸν πεντεκαιδέκατον ἔχει. καὶ τὰ μὲν περὶ φθόγγων ἐν τούτοις.

Τῶν δὲ διαστημάτων ἐλάχιστον μὲν ἡ δίεσις.

Seyten, indem das Ende der erſten Octave zum Anfange der folgenden genommen wird. Denn die Verhältniß, ſo der erſte Ton zum achten, hat ebenfalls der achte zum funfzehnten. So viel von den Tonen.

Unter den Intervallen iſt das kleinſte die Dieſis, 5)

εἶτα

5) Dieſe Stelle bedarf einer Anmerkung ſehr nöthig. Denn ſie iſt ſehr dunkel, und dahero zu vermuthen, daß ſie verderbt ſey, vornehmlich bey den Worten ὀκτὼ ἥμισυ und ὀκτωτέταρτον, die ſich keinesweges hieher ſchicken, wie gezeigt werden ſoll. Erſtlich iſt für allen bekannt und auch fleißig vom Glarean vorgetragen worden, wie auf einem Monochord aller Intervallen Verhältniſſe unterſucht werden, indem durch Hülfe eines beweglichen Steges die Seyte nach gewiſſen Rationen, die im Pſello folgen, in zween Theile getheilt wird, die gegen einander die Quarte, die Quinte, die Octave und übrigen Intervalle ausmachen. Es wird aber ein Monochord aus einer Seyte, ſo auf zween Stegen über einem Brete aufgeſpannt iſt, verfertiget, dergeſtalt daß ſie vom Anſchlagen einen Ton von ſich geben kann. Der Ton wird alſo hervorgebracht, wenn ein Theil der Seyte, nämlich die Länge von dem einen Stege zu dem beweglichen Stege, zum andern Theile, der ſich von dieſem bis zum andern feſtſtehenden Stege erſtreckt, ſich wie 8 zu 9, das iſt, eine Sesquioctave verhält; denn da entſpringt der Ton, wenn beyde Theile der Seyte angeſchlagen werden. Wenn nun

εἶτα τὸ ἡμιτόνιον, δι- πλῶν ἔχον ἐπὶ τὸ ὀξὺ

hernach der halbe Ton, der aus einer doppelten

iemand die Seyte des Monochords alſo in zween Theile theilen wollte, daß ſie unter ſich einen wirklichen halben Ton, das iſt, den Ton auf das richtigſte in zween gleiche Theile eingetheilt, ausmachen, ſo könnte ſolches nicht anders geſchehen, als daß man die Länge der Seyte nach der Hälfte der Verhältniß der Sesquioctave theilte. Dieſes aber kann auf keine Weiſe geſchehen. Denn es iſt aus den Grundſätzen der Rechenkunſt bekannt, und Pſellus ſelbſten zeiget ſolches unten, daß eine Verhältniß theilen, nichts anders ſey, als die Quadratwurzel aus ihren Größen, die ſie beſtimmen, ausziehen; Gleichwie eine Verhältniß verdoppeln, ſolche quadriren heißt, dreyfach nehmen aber, derſelben Würfel hervorbringen. Es kann aber die Quadratwurzel dieſer Zahl $\frac{9}{8}$, denn ſo wird die Verhältniß Sesquioctave geſchrieben, unmöglich in Zahlen gegeben werden. Wenn man ſolche auch gleich in tauben oder irrationalen Zahlen ausdruckt, denn da kann die Wurzel aus $\frac{9}{8}$ alſo gegeben werden $\sqrt{\frac{9}{8}}$ oder welches einerley iſt $\frac{3}{\sqrt{8}}$ oder $\frac{9}{\sqrt{72}}$, ſo kann doch die Seyte in zwey Theile keineswegs alſo getheilet werden, daß der eine zum andern ſich verhielte, wie 3 zu $\sqrt{8}$, indem dieſe Ration nicht ausgedruckt werden kann, weil eine Zahl zu einer tauben Zahl, das iſt keiner Zahl, keine Verhältniß hat. Euclid. 5. Prop. 10. Buch. Viel weniger kann ein halber Ton in zwey Dieſes aus eben der Urſache getheilet werden. Um dieſer Gründe willen haben die Weltweiſen den Ton in zween verſchiedene halbe Töne, den größern und kleinern, ingleichen in Commaten und Schismaten und andern dergleichen ungleichen Theilen eingetheilet, wie ſolches bey den muſikaliſchen Scribenten zu ſehen iſt.

τὴν παραύξησιν τῆς διέσεως. εἶτα ὁ τόνος, διπλȣ̃ν ἔχον, τὸ ἡμιτόνιον, τὸν ἐπόγδοον διϊστάμενος λόγον, ὡς ὁ ἐννα-

Fortſchreitung der Dieſis in die Höhe beſtehet. Alsdenn der Ton, der den halben Ton doppelt in ſich enthält, und die Verhältniß, ſo ſesquioctave heißt, aus-

τος

Was alſo Pſellus an dieſem Orte ſagt, das iſt nicht ſchlechterdings, ſondern überhaupt zu verſtehen. Ich kann auch nicht glauben, daß Pſellus geſchrieben habe, daß der halbe Ton gleichſam 9 zu 4, oder die Dieſis gleichſam 9 zu 2 ſey, eben als wenn hierinn die Hälfte und der vierte Theil der Sesquioctave beſtünde: Denn er iſt nicht ſo ungelehrt geweſen, weil er an einem andern Orte die Verdopplungen der Verhältniſſe (woraus im Gegentheil die Theilung abzunehmen) gar wohl vorgetragen hat. Sondern ich glaube, daß er alſo geſchrieben, wie ich es auch überſetzt habe: ὡς εἶναι τὸ ἡμιτόνιον, οἷον τȣ̃ ἐννέα πρὸς ὀκτὼ λόγȣ ἥμισυ· τὴν δὲ δίεσιν, ὅσȣ τȣ̃ ἐννέα πρὸς ὀκτὼ τέταρτον. Außerdem würde der Verſtand ſehr abgeſchmackt herauskommen. Die gleich darauf folgende Worte: **Obgleich die Einheit in Anſehung der Zahl nicht getheilt werden kann** ꝛc. ſcheinen mir deswegen vom Pſellus hingeſetzt zu ſeyn, damit ſich niemand an die Theilung des Tons ſtoßen möge, welchen er eine Einheit genennet und vorhero gelehret hatte, daß die Einheit untheilbar ſey. Denn in der Rechenkunſt kann der allerkleinſte Theil als eine Einheit angenommen werden: in der Naturlehre aber wird vorgetragen, daß bey einer fortdauernden Größe (quantitate continua) der allerkleinſte Theil nicht angegeben werden kann, und um dieſer Urſache willen wird auch die Einheit in der Geometrie getheilt. X.)

τος ἀριθμὸς πρὸς τὸν ὄγδοον; ὡς εἶναι τὸ ἡμιτόνιον, οἷον ὀκτὼ ἥμισυ. τὴν δὲ δίεσιν ὅσον ὀκτωτέταρτον. Ἐι γὰρ καὶ ἡ μονὰς ȣ̓ τέμνεται κατὰ τȣ̀ς ἀριθμȣ̀ς ἀλλ' ἡ ἐν ὅλῃ βλεπομένη μονὰς, τέμνεται γεωμετρικῶς. Τὴν γὰρ ἐπόγδοον διασώζȣσαν λόγον γευρὰν, δυνατὸν ὑποτομεῖν εἰς ἡμιεπόγδοον· ὅπερ ἐστὶν ἡμιτόνιον, καὶ ταύτην πάλιν ὑποτεμεῖν εἰς δίεσιν δευτέρως. ἡ γὰρ γεωμετρία, καὶ ἐλάττονα, ἀπὸ τῆς μείζονος κατὰ πάντα τρόπον ἀφαιρεῖται εὐθεῖαν, καὶ τῇ ἐλάττονι προστίθησι μείζονα. ἔνθεν καὶ

machet, das iſt, wie 9 zu 8; daher es kommt, daß der halbe Ton gleichſam die Hälfte von der Sesquioctave, die Dieſis aber derſelben Viertel iſt. Denn obgleich die Einheit in Anſehung der Zahl nicht getheilt werden kann, ſo kann man ſie doch in Anſehung der Materie geometriſch theilen. Denn es iſt möglich, daß die Seyte, ſo die Verhältniß der Sesquioctave vorſtellt, in die Hälfte der Sesquioctave, das iſt, der halbe Ton, eingetheilt werden kañ, und dieſer wiederum in die Dieſis oder Viertelston. Denn in der Geometrie ziehet man ſo wohl eine kleinere gerade Linie von der größern ab, als man zu einer kleinern eine gröſſere hinzuſetzet. 6) Hieraus folgt,

ἅπαν

6) Dieſes wird vom Euclides zu Anfange des 10ten B. und vom Ariſtoteles in der Phyſik im 3ten Buche, vom Unendlichen gezeiget. In was für Dingen aber die Arithmetik und Geometrie übereinkommen, und in welchen ſie von einander abgehen, iſt nicht eines

ἅπαν σχῆμα, καὶ παραυξῆσαι κατὰ τὸ δοκοῦν μῆκος, καὶ ἀγαγεῖν εἰς μείωσιν δύναται. Τῇ δὲ ἀριθμητικῇ τοῦτο ἀδύνατον. αὐτίκα τὸ δοθὲν τετράγωνον, ἡ μὲν ἀριθμητικὴ εἰς ἴσα τεμεῖν τετράγωνα, ἢ διπλασιάσαι τὸ δεδόμενον, οὐ δύναται. τὸν γὰρ ἑξκαιδέκατον ἀριθμὸν τετράγωνον ὄντα, οὐδὲ εἰς ἴσα δυνατὸν διαιρεθῆναι τετράγωνα· τὰ γὰρ ὀκτὼ τετραγωνισθῆναι ἀδύνατον. οὔτε εἰς ἕτερον διπλασιασθῆναι τε-

daß iede Figur nach Gefallen kann vermehrt und vermindert werden. Dieſes aber iſt in der Arithmetik unmöglich. Es ſey nun ein Quadrat gegeben. Die Rechenkunſt kañ ſolches in gleiche Vierecke nicht zertheilen, oder verdoppeln. Denn es iſt ihr weder möglich die Zahl ſechszehn, welche eine Quadratzahl iſt, in gleiche Quadrate zu theilen, indem die Zahl acht unmöglich zur Quadratzahl gemacht werden kañ, noch auch ſo zu verdoppeln, daß es ein Viereck bliebe, weil die Zahl zwey und dreyſig gleichfalls unmög-

τραγω-

ieden Thuns zu verſtehen, da es doch ſehr nöthig zu wiſſen iſt. Weil aber dieſes kurz nicht geſagt werden kann, ſo verweiſen wir den Leſer auf die Erklärung des ſechſten Buches des Euclides. Was dieſe Stelle betrift, ſo kann ein aufmerkſamer Leſer die Art ein Viereck zu theilen und zu verdoppeln aus der letzten Figur der XVI Tab. erſehen. Das erſte Quadrat a b c d hat eine Seyte a c von 12 Schuh, iſt derohalben die Fläche 144. Die Hälfte dieſes Vierecks iſt das Quadrat b e d f, deſſen Seyte b f iſt √72, die Fläche aber 72 Quadratſchuh. Das Doppelte des Vierecks a b c d iſt das Quadrat e h g b, deſſen Seyte √288 iſt, die Fläche aber 288. X.)

τράγωνον. τὸν γὰρ τριάκοντα δύο ἀριθμὸν τετραγωνισθῆναι ἀμήχανον. τῇ δὲ γεωμετρίᾳ τȣ̃το ῥάδιον. τὴν γὰρ τȣ̃ δοθέντος τετραγώνȣ πλευρὰν, εἰς διάμετρον ὁ γεωμέτρης μεταλαβὼν, καὶ τετράγωνον ἀυτῇ περιθεὶς, ἥμισυ τȣ̃ δοθέντος τετραγώνȣ ποιεῖ. καὶ τὴν διάμετρον πάλιν τȣ̃ δοθέντος, μελειληφὼς εἰς πλευρὰν, τὸ δοθὲν διπλασιάζει τετράγωνον. ταύτηθοι καὶ ὁ ἐπόγδοος τȣ̃ τόνȣ λόγος εἰς ἡμιτόνιον διαιρεῖται, καὶ αὖθις εἰς δίεσιν, παραυξήσει δε τȣ́των καὶ ἕτερα ἀσύνθετα διαστήματα γίνεται. τριδίεσις, τριημιτόνιον, διτονιόντε

lich zur Quadratzahl gemacht werden kañ. In der Meßkunſt aber iſt dieſes was leichtes. Denn der Meßkünſtler nimmt die Seite des gegebenen Vierecks zum Durchſchnitte an, um welchen er ein Viereck beſchreibet, welches die Hälfte des gegebenen Vierecks ausmacht. Er nimmt ferner den Durchſchnitt des gegebenen Vierecks zur Seite an, und verdoppelt dadurch das gegebene Viereck. Gleichergeſtalt wird die Verhältniß Sesquioctave des Tons, in einen halben Ton, und dieſer wiederum in einen Viertelston zertheilet, durch derſelben Zuſammennehmung aber die übrigen nicht zuſammengeſetzten Intervalle beſtimmt, nämlich das Intervall von drey Viertelstonen 7) die kleine Terz, die

7) In unſerer heutigen Muſik haben wir dieſes Intervall nicht mehr, bey den Alten aber war es das andere Intervall, oder der dritte Ton des weichen Diatoniſchen Geſchlechts, und hieß Lichanos, wie ich ſchon

υιόντε καὶ τριτόνιον, καὶ ὡς ἄν τις θέλοιτο, καὶ ὁ ῥυθμὸς ἐπιτρεφῆ, ὡς ἐν τοῖς ἑπομένοις γνωθήσεται.

Ασύνθετα δὲ εἴρηται, τῷ ὡς ἕν ἐκσυμφθάρσεως διὰ τριῶν διέσεων, ἢ τριῶν ἡμιτονίων, ἢ καὶ διαφόρων τόνων, μέλος συναπαρτίζεσθαι, δύναμιν μὲν ἔχον διαφόρων διαστημάτων, δι' ἑνὸς δὲ διαστήματος ἀπηχούμενον παρὰ δὲ ταῦτα ἕτερα διαστήματα, τὸ διατεσσάρων καὶ διαπέντε καὶ διαπασῶν. ταῦτα δὲ οὐκ ἄμεσα, οὐδ' ἀσύνθετα, ἀλλὰ διὰ μέσων τῶν εἰρημένων πάντων διαστημάτων ὁδεύοντα. αἱ τῷ μὲν λόγῳ

große Terz, die große Quarte, und wie man nur will und das Maaß der Leiter es zuläßt, wie aus der Folge erhellen wird.

Nicht zuſammengeſetzte aber werden ſie genennet, weil gleichſam durch Zuſammenſchmelzung dreyer Viertelstöne in eins, oder ſo vieler halben, oder auch verſchiedener Töne die Geſangweiſe vollbracht wird, als in denen zwar innerlich verſchiedene Intervalle ſtecken, aber nur durch ein einziges Intervall ausgedruckt werden. Auſſer dieſen ſind noch andere Intervalle, die Quarte und die Quinte und Octave. Dieſe aber ſind weder unmittelbare, noch nicht zuſammengeſetzte Intervalle, ſondern überſchreiten alle gedachte Intervalle. 8)

τῆς

deutlich in dieſer Biblioth. I. Band. II. Th. 10. S. bis 27. aus dem Ariſtoxen angeführt habe, und alſo hier zu wiederholen unnöthig iſt.

8) Auch dieſe Intervalle, die Quarte, Quinte und Octa-

τῆς ἀπὸ τȣ͂ πρότȣ φθόγγȣ, ἐπὶ τὸν τελευταῖον ἠχῆς, διαςήματα ὀνομάζονται. τῇ δὲ διὰ μέσȣ φθόγγων κατατεταγμένη ποσότητι, τὰς τοιάς δε προσηγορίας ἐδέξαντο τὸ διατεσσάρων ὡς διατεσσάρων φθόγγων, εἴτ ȣ͂ν χορδῶν διοδεῦον, καὶ περαινόμενον, καὶ τὸ διαπέντε, ὡς διὰ πέντε τελȣ́μενον, καὶ τὸ διαπασῶν, ὡς δι᾽ ὀκτὼ τελειȣ́μενον, διαπασῶν δὲ, τὸ δι᾽ ὀκτὼ λέγεται, ὡς ἐν τῷ ὀκταχόρδῳ τῶν ὅλων διαςάσεων συμπληρȣμένων, κἀκεῖθεν αὖθις ἐπαναδιπλȣμένων, ὡς καὶ ἀπ᾽ αὐτῆς

Sie werden in Anſehung des Klangs, vom erſten bis zum letzten Tone, Intervalle genennet, in Betrachtung der Größe aber der darzwiſchen liegenden Töne haben ſie folgende Namen bekommen, die Quarte nämlich, weil ſie durch vier Töne gehet, oder ſo viel Seyten durchſchreitet, die Quinte, weil ſie aus fünf Klängen, und die Octave, weil ſie aus achten beſtehet, **Diapaſon** aber, oder **durch alle**, heiſſet die Octave deswegen, weil ſie acht Seyten durchſchreitet, und gleichſam alle Intervalle in dem Octochord enthalten ſind, ſo daß ſie von dort an nur wieder verdoppelt werden, wie aus der Uebereinſtim-

δηλȣ-

ve ſind aus ganzen und halben, großen und kleinen Tönen zuſammengeſezt. z. E. Es beſtehet aus der großen und kleinem Terz die Quinte, die große Terz wiederum aus einem großem und kleinem ganzen Tone, die kleine Terz aus zwey großen halben und einem kleinen um ein Comma vermehrten halben Ton. S. dieſe Schrift I. B. IV. Th. 13. S. V. Th. 42. 43. S. II. Band I. Th. 136. S.

δηλοῦται τῆς φερωνυμίας τῶν κλήσεων· δὶς γὰρ διὰ τεσσάρων, καὶ δὶς διὰ πέντε, καὶ δὶς διὰ πασῶν αἱ μετὰ ταῦτα διαστάσεις καλοῦνται.

nung der Benennungen mit der Sache ſelbſt erhellet. Denn die zuſammengeſetzte Quarte, die zuſammengeſetzte Quinte 9) und Octave werden nach dieſen Intervallen benennet.

Συμ-

9) Ob es gleich im Griechiſchen δὶς διὰ τεσσάρων, und δὶς διὰ πέντε, heiſſet, das iſt, die Quarte und Quinte zweymal genommen, wodurch die Septime und None entſtehet, ſo habe ich es doch die zuſammengeſetzte Quarte und die zuſammengeſetzte Quinte überſetzt, weil dieſe Stelle ganz gewiß verderbt iſt, und ſonſten keinen Verſtand haben würde. Xylander hat ſolches ebenfalls bemerket, und ſeine Worte lauten alſo: Es iſt ohne Zweifel die zuſammengeſetzte Quarte ꝛc. zu leſen. Denn die Quinte zweymal genommen, iſt nichts weniger als eine Conſonanz, ſondern eine Diſſonanz, welche die Tonkünſtler die None heiſſen. Wollte man die zuſammengeſetzte Quinte leſen, ſo wird es diejenige Conſonanz ſeyn, ſo Duodecime genennet wird. Die Quarte aber zweymal genommen iſt die Septime, welche allzeit eine Diſſonanz, niemals eine Conſonanz iſt. Gleichwie aber die Quarte niemals ſchlechterdings eine Conſonanz, ſondern nur, nach Beſchaffenheit der Umſtände: Alſo iſt auch die zuſammenſetzte Quarte oder Undecime, nur in gewiſſen Umſtänden unter die Conſonanzen zu zählen, von welchen ſie außerdem ausgeſchloſſen wird. Ein mehrers iſt bey andern zu ſuchen, doch habe meine Meynung zu beweiſen nöthig gehabt, welche die folgende Worte des Pſellus, da er die Beyſpiele der Antiphonen erzählt, offenbar beſtätigen, und noch deutlicher die Stelle da er lehret, aus wie viel Tönen iede Conſonanz beſtehe.

Συμφωνεῖ δὲ, ἡ μὲν διὰ τεσσάρων διάστασις καὶ ἡ διὰ πέντε, κατὰ παράφωνον, ἡ δὲ διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διὰ τεσσάρων καὶ ἡ δὶς διὰ πέντε καὶ ἡ δὶς διὰ πασῶν κατὰ ἀντίφωνον. διαφέρει δὲ ἀλλήλων, τό τε παράφωνον καὶ ἀντίφωνον, τῷ τὸ μὲν παράφωνον ἀνισοχρόνως συμφωνεῖν, ἠπίως πῶς καὶ εὐρύθμως διαδεχομένων ἀλλήλοις τῶν φθόγγων ἀναλογίαις καὶ λόγοις καθ᾽ ὁμαλότητα, τὸ δὲ ἀντίφωνον, ἰσοχρόνως τοῦ ὀξέως τῷ βάρει κατὰ ταυτὸν συμφωνοῦντος, οἷον τοῦ ὀγδόου τῷ πρώτῳ, τοῦ ἑνδεκάτου τῷ τετάρτῳ, τοῦ δωδεκάτου τῷ πέμπτῳ, καὶ τοῦ πέντε καὶ δεκάτου

Es ſtimmen aber die Intervalle, die Quarte und Quinte, nach dem Geſchlecht der Conſonanzen, ſo die Griechen Paraphonum nennen, überein; die Octave aber und die zuſammengeſetzte Quarte, zuſammengeſetzte Quinte und doppelte Octave nach demjenigen Geſchlecht der Conſonanzen, ſo die Griechen Antiphonum heißen. Es iſt unter beyſtimmend (paraphonum) und zuſtimmend (antiphonum) dieſer Unterſcheid. Nach dem Paraphonum iſt die Uebereinſtimmung zu ungleicher Zeit, wenn die Verhältniſſe der Töne nach ihren Proportionen und Rationen gleichförmig auf einander folgen; das Antiphonum aber iſt, wenn ein hoher Ton mit einem tiefern zu gleicher Zeit übereinſtim̃t, nämlich wenn der achte Ton mit dem erſten, der eilfte mit dem vierten, der zwölfte mit dem fünften, und der funf-

τῷ ὀγδόῳ, συνανιόν τῶν ἢ συγκατιόντων ἐν ταῖς τάσεσιν, ἢ ἀνέσεσι, τῶν βαρέων τοῖς ὀξέσιν, ἢ τῶν ὀξέων τοῖς βαρέσι κατὰ ἀνάλογον. ὁ δὲ τόνος, καὶ τὸ ἡμιτόνιον καὶ ἡ δίεσις, καθ᾽ ἑαυτὰ θεωρούμενα, ἀρχὴ μὲν συμφωνίας, οὔπω δὲ συμφωνία. συμπληροῦται δὲ τὸ μὲν διὰ τεσσάρων, ἐκ δύο τόνων, καὶ ἡμιτονίου καὶ μικρόν τι πρὸς, ὃ καὶ διέσεως ἧττον ὄν, προσωνυμίας οὐκ ἔτυχε. τὸ δὲ διὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ ἡμιτο-

zehnte mit dem achten, erhöhet auffſteigen, oder erniedriget herunter gehen, ſo daß die tiefern mit den höhern, oder die höhern mit den tiefern der Verhältniß gemäß übereinkommen. 10) Der Ton, der halbe und Viertelston, ſind zwar, an und vor ſich betrachtet, der Anfang zur Conſonanz, nicht aber die Conſonanz ſelber. Es beſtehet aber die Quarte aus zween ganzen und noch etwas mehr als einem halben Ton, welches, weil es weniger als ein Viertelston iſt, keinen Namen hat. Die Quinte aber hält drey und einen halben Ton in

νίου,

10) Aus des Pſellus Vortrage iſt deutlich genug, daß Paraphonum eine Conſonanz in der Melodie, und Antiphonum eine Conſonanz in der Harmonie ſey. Die Beyſpiele ſo er von der letztern gegeben, ſind lauter Octaven. Denn vom erſten bis zum achten Tone ſind eben ſo viel Stuffen, als vom vierten bis zum eilften; vom fünften bis zum zwölften, vom achten bis zum funfzehnten Tone: Daß er aber nur Exempel von Octaven gegeben, kommt daher, weil die Alten die Terzen für keine Conſonanzen hielten, vielweniger die Sexten; mit Quarten und Quinten aber auf und abzuſteigen verbot ihnen das Gehör.

νίȣ, τὸ δὲ διὰ πασῶν δι' ἕξ, τὸ δὲ διαπασῶν καὶ δὶς διὰ τεσσάρων, δι' ὀκτὼ καὶ ἡμιτονίȣ. τὸ δὲ διαπασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε δι' ἐννέα καὶ ἡμιτονίȣ, τὸ δὲ δὶς διὰ πασῶν διὰ δώδεκα. Λόγος δὲ τȣ̃ μὲν διατεσσάρων ἐπίτριτος, τȣ̃ δὲ διὰ πέντε ἡμιόλιος, τȣ̃ δὲ διὰ πασῶν διπλάσιος, τȣ̃ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, διπλαςιεπιμερὴς, τȣ̃ διὰ πασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε,

ſich, die Octave ſechs Töne, die zuſam̃engeſetzte Quarte acht und einen halben Ton, 11) die zuſammengeſetzte Quinte aber neun und einen halben Ton, und die zuſammengeſetzte Octave zwölf Töne. Die Verhältniß der Quarte iſt $1\frac{1}{3}$, der Quinte $1\frac{1}{2}$, der Octave aber doppelt, oder 2, der zuſammengeſetzten Quarte $2\frac{2}{3}$, der zuſammengeſetzten Quinte 3, 12) damit ſolches beſſer in

11) Es kann nicht heißen im Griechiſchen διαπασῶν καὶ δὶς διὰ τεσσάρων, welches keinen Verſtand hätte; Eben ſo wenig kann man gleich darauf leſen διαπασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε. Denn eine Octave und zwo Quarten machen eilf Tone, und eine Octave und zwo Quinten dreyzehn Töne aus, nicht aber acht und einen halben Ton, und ferner neun und einen halben Ton, wie doch Pſellus geſchrieben hat, da er von Conſonanzen redet. Es iſt alſo offenbar, daß das Wörtlein δὶς von einem Abſchreiber aus Unachtſamkeit oder Unverſtand eingeflicket worden.

12) Im Griechiſchen διὰ πασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε wurde falſch alſo geleſen, wie an einigen andern Orten, da das Wörtlein δὶς überflüßig iſt. Weil folget, daß die Octave mit der Quarte, das iſt die Undecime, eine doppelte übertheilende (duplam ſuperpartientem) Verhältniß ausmacht, welches von der doppelten zweyübertheilenden Dreytheil (de du-

τριπλάσιος, οἷον ὡς ἐπὶ ὑποδείγματος κείσθω πρῶτος ἐν ἀριθμοῖς ὅρος, ὁ ἕκτος ἡμῖν ἀριθμὸς, πρὸς ὃν πάντως ἐπίτριτος ὁ ὄγδοος, ἡμιόλιος ὁ ἔννατος, διπλάσιος ὁ δωδέκατος, διπλασιεπιμερὴς ὁ ἑξ καὶ δέκατος, ἕκτον δὶς τὸ ἔχων, καὶ δύο μέρη αὐτοῦ τριπλάσιος ὁ ὀκτωκαιδέκατος, τετρα-

die Sinnen falle, ſo nehme man zum Beyſpiele aus den Zahlen zur erſten die Zahl 6 an, in Anſehung welcher die Zahl 8 Sesquitertius, das iſt, $1\frac{1}{3}$, die Zahl 9 Sesquialter, $1\frac{1}{2}$, iſt, die Zahl 12 macht das doppelte, 16 das doppelte übertheilende, nämlich das doppelte zweyübertheilende Drentheil, 13) 18 das

πλάσιος,

pla ſuperbipartiente tertias) zu verſtehen iſt. Dieſe wird aus den Verhältniſſen der Octave und Quarte, nämlich der doppelten und ein und ein Drittel, zuſammengeſetzt, wie diejenigen wiſſen, ſo die Rechenkunſt verſtehen. Denn $\frac{2}{1}$ mit $\frac{4}{3}$ multiplicirt, thut $\frac{8}{3}$ oder $2\frac{2}{3}$. Alſo ſteckt in der Duodecime, oder der zuſammengeſetzten Quinte, die dreyfache Verhältniß, die aus den Verhältniſſen der Octave und Quinte, der doppelten und Sesquialtera entſtanden. Denn $\frac{3}{2}$ zweymal genommen, macht drey aus. Dieſe Worte bekräftigen meine Meynung von der Leſart dieſer Stellen augenſcheinlich. X.)

13) Man muß ſich nicht daran ſtoſſen, wenn Pſellus ſagt, die Verhältniß der Quarte ſey $1\frac{1}{3}$, der Quinte $1\frac{1}{2}$, der Octave 2, der zuſammengeſetzten Quarte $2\frac{2}{3}$, der zuſammengeſetzten Quinte 3. Jedermann weiß, daß die Ration der Quarte 3:4, der Quinte 2:3, der Octave 1:2, der zuſammengeſetzten Quarte 3:8, der zuſammengeſetzten Quiute 1:3 ſey: Pſellus aber verſteht unter der Verhältniß den Exponenten. Nämlich der Exponent der Quarte 3:4

πλάσιος, ὁ εἰκοστὸς τέταρτος. εἰδέναι μέντοι χρή, ὡς οὐ πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν φθόγγων ἢ τῶν χορδῶν οἱ λόγοι τῶν διαστάσεων κρίνονται, ἀλλὰ πρὸς τὴν ἐπίτασιν τῆς ἠχῆς, τῆς ἀπὸ τοῦ βαρέος πρὸς τὸ ὀξύτερον. ἐπείτοιγε τὸ διὰ πέντε διάστημα λόγον ἡμιόλιον ἔχον, οὐ πρὸς τὴν ὑπεροχὴν τῆς τῶν φθόγγων ποσότητος, ἣν ἔχει πρὸ αὐτοῦ συγκρινόμενος, φαίνεται ἡμιόλιος.

Πρὸς μὲν γὰρ τὸν πρῶτον φθόγγον πενταπλασίων εὑρίσκεται, πρὸς δὲ τὸν δεύτερον διπλασιημιόλιος, πρὸς δὲ τὸν τρίτον, ἐπιδιμερής, πρὸς δὲ τὸν τέταρτον

dreyfache, 24 das vierfache aus. Man muß aber wiſſen, daß die Verhältniſſe der Intervallen nicht nach der Zahl der Töne oder der Seyten beurtheilt werden, ſondern nach dem Abſtande des Tons, der von der Tiefe zur Höhe enthalten. Denn das Intervall, die Quinte, welcher Verhältniß anderthalb iſt, ſcheinet nicht nach der Erhöhung der Größe bey den Tönen, welche ſie in Anſehung der fürhergehenden Töne hat, anderthalb zu ſeyn.

Denn auf dieſe Art wäre es in Anſehung des erſten Tons das fünffache, gegen den andern, das doppelte und ein halbes, gegen den dritten, ein ganzes und zwey Drittel, gegen den vierten, eins und ein Vier-

iſt $1\frac{1}{3}$, denn drey ſteckt in vier, ein und ein drittelmal. Der Exponent der Quinte 2 : 3, iſt $1\frac{1}{2}$; Es werden alſo die Verhältniſſe hier darnach beurtheilet, wenn man betrachtet, wie oft die kleinere Größe eines Intervalls in der Größern ſtecket.

ἐπιτέταρτος. ἐπ' οὐδενὶ δὲ δείκνυται ἡμιόλιος. πρὸς τὴν ἐπίτασιν, τοιγαροῦν τῆς ὀξύτητος, οὐ πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν φθόγγων κρίνεται ἡμιόλιος. τὸ δὲ αὐτὸ καὶ περὶ τοὺς λοιποὺς τῶν λόγων νοήσαμεν. ἐξεύρηνται δὲ οἱ τοιοῦτοι τῶν διαστάσεων λόγοι, ἀπὸ τῆς διαφορᾶς τοῦ μήκους τῶν χορδῶν, ἢ τῆς παχύτητος, ἢ τῆς τάσεως, γενομένης κατὰ τὴν στροφὴν τῶν κολλάβων, ἢ γνωριμώτερον ἀπὸ τῆς ἐξαρτήσεως τῶν βαρῶν. Ἐπὶ τῶν δὲ ἐμπνευστῶν, ἢ ἀπὸ τῆς εὐρύτητος τῶν κοιλιῶν, ἢ ἀπὸ τῆς ἐπιτάσεως τοῦ πνεύματος

tel. 14) Mit keinem aber kann anderthalb verglichen werden. Man hat alſo auf den Abſtand der Höhe und nicht auf die Anzahl der Töne zu ſehen bey Anderthalb. Eben dieſes iſt auch von den übrigen zu verſtehen. Es ſind aber dieſe Verhältniſſe der Intervallen aus dem Unterſcheide der Länge und Dicke der Seyten gefunden worden, ingleichen aus der anſpannenden Kraft der Wirbel, und noch deutlicher durch Anhängung der Gewichte. Bey den Blasinſtrumenten aber durch die Weite der Aushölung, und durch das Verſtärken oder Nach-

καὶ

14) Pſellus ſagt, man müſſe die Verhältniß der Quinte nicht nach der Anzahl der Töne beſtimmen, das iſt, für den erſten und letzten Ton 1 : 5 hinſchreiben, weil ſonſten das fünffache herauskommen würde, indem 1 in 5 fünfmal enthalten, da doch der Exponent der Quinte $1\frac{1}{2}$ ſey. Nach dieſer Art müßte ſich auch der andere und fünfte Ton wie $2\frac{1}{2}$ verhalten, weil 2 in 5 zwey und ein halbmal ſteckt, welches doch falſch iſt, indem der Exponent der Quarte $1\frac{1}{3}$.

καὶ ἀνέσεως. Τῶν δὲ διαστημάτων τὸ μὲν ἐστι τετράχορδον, τὰς τοῦ διατέσσαρων ἁπάσας ἐμπεριέχον δυνάμεις, τὸ δὲ πεντάχορδον τὰς τοῦ πέντε δυνάμεις περιλαμβάνον, τὸ δὲ ὀκτάχορδον τὴν ὅλην διαπασῶν περιέχον ἰσχύν, τὸ δὲ κατὰ συνέχειαν ἐκκαιδεκάχορδον, τὴν τοῦ δὶς διαπασῶν ὁλυχερῆσυν ἔχον διάτασιν, διπλᾶν τὰς δυνάμεις ἀποφερόμενον, αὐτάς τε γὰρ προειρημένας, καὶ τὰς τοῦ δὶς διὰ τεσσάρων, καὶ τοῦ δὶς διὰ πέντε, καὶ τοῦ δὶς διαπασῶν ἐν ἑαυτῷ περιέχει. Διαφέρει δὲ τὰ συστήματα τῶν ἐν μέσῳ

laſſen des Anblaſens. 15) Ferner iſt ein anders der Intervallen Tetrachord, welches alle Eigenſchaften der Quarte in ſich hält, ein anders das Pentachord, ſo alle Eigenſchaften der Qvinte in ſich begreift, ein anders das Octochord, welches alle Kraft der Octave einſchließt, ein anders ein völliger Inbegriff von ſechszehn Seyten, der den ganzen Umfang der zuſammengeſetzten Octave in ſich hält, und doppelten Nutzen hat, indem er die erſtgedachten Intervallen, und die Septime und die None und die zuſammengeſetzte Octave in ſich begreift. 16) Unter den Syſtemen, oder Verbindungen der Intervallen, und den Intervallen, ſo in

15) Das meiſte kömmt bey den Blasinſtrumenten auf derſelben Länge an.

16) Ein Tetrachord iſt eine Reihe von vier Seyten, ein Pentachord von fünf Seyten, ein Octochord von acht Seyten, ein Eccadecachord ein Inbegriff von ſechszehn Seyten.

διαστημάτων, τῷ τὰ μὲν, ἐν ὕλῃ τὴν σύστασιν ἔχειν, τὰ δὲ διαστήματα ἐξ ἀφαιρέσεως τῆς ὕλης νοεῖσθαι. Τῆς δὲ ἁρμονίας ἴδιον, τὸ τὰ τοιαῦτα συστήματα συντάττειν καὶ συναρμολογεῖν, πρὸς τὸ τοῖόν δε τῆς μελῳδίας γένος, οἷον τὸ διάτονον, τὸ χρωματικὸν, καὶ τὸ παρωνύμως ἀπ' αὐτῆς ἁρμονίας ἁρμονικὸν προσαγορευόμενον. εἰ μὲν οὖν διὰ τόνων τὸ πλεῖστον ἡ ἁρμονία προάγοιτο, τὸ διάτονον οὕτω καλούμενον κατασκευάζεται γέ-

der Mitte derſelben liegen, iſt dieſer Unterſcheid, daß jener Zuſammenſetzung der Materie nach betrachtet wird, dieſe aber, wenn man die Materie in Gedanken abſondert, verſtanden werden. 17) Der Harmonie kommt es zu, die Verbindungen der Intervalle zuſammen zu ſetzen, u. nach einem Geſchlechte der Melodie übereinſtimmend zu machen, dergleichen das diatoniſche, chromatiſche, und enharmoniſche iſt, welches von der Harmonie ſelbſt den Namen hat. Wenn nun die Harmonie hauptſächlich durch Töne fortſchreitet, 18) ſo entſtehet auf

νος,

17) Pſellus will hier ſagen, bey den Verbindungen der Intervallen ſiehet man auf die Anzahl der Töne, aus wie vielen ſolche beſtehen, und das macht die Materie der Syſtemen aus. Wenn man aber ein Intervall aus einem ſolchen Syſtem betrachtet, z. B. die Quinte, ſo ſiehet man nicht mehr auf die Materie der Quinte, als die fünf Töne einſchließt, ſondern nur auf derſelben Exponenten, und ſondert alſo die Materie in Gedanken ab.

18) Pſellus nimmt hier das Wort Harmonie in einem andern Verſtande, als wir es heute zu Tage zu neh-

νος, εἰ δὲ δι' ἡμιτονίων, τὸ χρωματικὸν, εἰ δὲ διέσεσι μᾶλλον, ἡ ἁρμονία συνέχεται, τὸ ἁρμονικὸν λεγόμενον ἀπαρτίζεται μέλος, οὐ μὲν τὸ πᾶν διὰ τόνων τὰ τῆς ἁρμονίας προφέρεται, οὐδὲ δι' ἡμιτονίων, τὸ πᾶν, οὐδὲ τὸ πᾶν ἐκ διέσεων, οὐδὲ γὰρ δυνατόν.

Ἀλλ' ἐπεὶ τρισὶ διαστάσεσι τὸ διατεσσάρων ἀπήρτισται δυσὶ δὲ τόνοις καὶ ἡμιτονίῳ διείληπται, δύω τονιαίων διαστημάτων ἐντυθεμένων, ἀνάγκη τὸ λοιπὸν

dieſe Art das diatoniſche Geſchlecht, durch halbe Tone aber das chromatiſche, 19) beſtehet aber die Harmonie mehrentheils aus Viertelstonen, ſo entſpringt der ſogenañte harmoniſche Geſang, oder Geſchlecht. Doch wird die Harmonie weder aus ganzen Tonen allein, noch aus halben Tonen allein, noch aus Viertelstonen allein zuſameñgeſetzt, welches auch nicht möglich iſt.

Sondern weil die Quarte aus drey Intervallen beſtehet, welches nämlich zween ganze und einen halben Ton begreift, ſo muß nothwendig, nachdem man zween ganze Töne darzu beſtimmt, noch ein halber

men pflegen. Es heiſſet hier bey ihm ſo viel als eine Verbindung verſchiedener Töne nach einer gewiſſen Ordnung, das iſt, eine Tonart, eine Muſikleiter, ein Syſtem.

19) Chromatiſch iſt eigentlich ſo viel als bunt. Weil nämlich dieſes Geſchlecht aus mehrern halben Tönen beſtehet, als das diatoniſche, und mit ſolchen gleichſam ausgemalt und verzieret iſt, ſo haben es die Alten das bunte Geſchlecht genennet.

τελεῖν ἡμιτόνιον καὶ τοῦτ' ἂν εἴη τὸ διὰ τεσσάρων διάτονον ὀνομαζόμενον γένος, ἐξ ἡμιτονίου καὶ δύο ἀπαρτιζόμενον τόνων. εἰ δὲ δύο εἴη τὰ ἡμιτόνια, τὸ λοιπὸν γένοιτο ἂν ἓν ἐκ συμφθάρσεως διάστημα, τριημιτόνιον ἀσύνθετον, ἐξ ἡμιτονίων δύο, καὶ τριημιτονίου συγκεκραμένον, εἴη δὲ ἂν τοῦτο τὸ διὰ τεσσάρων γένος χρωματικὸν, παθητικώτερόν τε τοῦ προτέρου καὶ γοέτερον. εἰ δὲ κατὰ δύο διέσεις ἡ μελῳδία προάγοι, τὸ θάτερον ἔσται τῶν διαστημάτων ἓν διτόνιον ἐκ συμφθάρσεως, καὶ τὸ διὰ τεσ-

Ton übrig bleiben; dergleichen Quarte wird das diatoniſche Geſchlecht genennt, ſo aus einem halben und zween ganzen Tönen zuſammengeſetzt iſt. Wenn aber zween halbe Töne zugegen ſind und das übrige 20) in ein einziges Intervall zuſammen geſchmolzen wird, nämlich in ein nicht zuſammengeſetztes Intervall von drey halben Tönen, ſo daß ſie aus zwey halben und einem Intervall von drey halben Tönen beſteht, ſo heißt dieſe Quarte das chromatiſche Geſchlecht, welches zu Erregung der Leidenſchaften und Traurigkeit geſchickter als das vorhergehende iſt. Wenn aber die Melodie durch zween Viertelstöne fortſchreitet, ſo wird das übrige ein aus zween ganzen Tönen zuſammengeſchmolzenes Intervall ſeyn, und

σάρων

20) So nämlich noch zur Ausfüllung einer Quarte gehöret.

σάρων τοῦτο γένος ἁρμονικὸν ὀνομάζεται, τῷ εἶναι ἄριστον, ἐκ τῆς κοινῆς ἁρμονίας τὴν παρωνυμίαν ἀπενεγκάμενον. τὸν ὅμοιον δὲ τρόπον καὶ τὰ λοιπὰ τῶν συστημάτων ἡ ἁρμονία συντάττει, τῷ γὰρ ἑνὸς τοῦ τετραχόρδου περὶ τὰ διαστήματα τοῦ διατεσσάρων συντακτικῷ ὑποδείγματι ῥᾴδιον φιλομαθεῖ καὶ περὶ τῶν ἑξῆς συστημάτων κατα-

dergleichen Quarte heißt das harmoniſche Geſchlecht, welches das beſte iſt, und ſeinen Namen von der Harmonie überhaupt bekommen hat. 21) Auf gleiche Art ſetzt auch die Harmonie die übrigen Verbindungen der Töne zuſammen, und da man gezeiget, wie im Tetrachord die Intervalle mit einander verbunden werden, ſo kann nun ein Lehrbegieriger leicht auf die folgenden Verbindungen der Töne ſchlieſſen. 22)

στοχά-

21) Dieſes alles was hier Pſellus von den drey Geſchlechten vorgetragen, kann man im I. B. II. Th. von der 4 bis 24 S. viel ausführlicher nachleſen, und überhaupt ſich einen viel beſſern Begriff von der Muſik der Alten, als aus des Pſellus ſehr kurzem Vortrage machen, welches um ſo viel nöthiger iſt, da zu unſern Zeiten die wenigſten Componiſten, auch die, ſo andre lehren wollen, einen richtigen Begriff von der Alten Muſik, ſonderlich den drey Geſchlechten haben.

22) Nämlich wenn eine Quarte und Quinte wieder mit einander verbunden werden, daß eine Octave daraus entſtehet, oder wenn zwo dergleichen Octaven zuſammengeſetzt werden. Von den verſchiedenen Verbindungen der Töne bey den Alten nach den Tetrachorden ſiehe muſikl. Bibliothek. I. B. II. Th. von der 8 bis 13 S.

ϛοχάζεσθαι. Δυσμελοδικώτατον μέντοι τὸ ἁρμονικὸν γένος τῆς μελοδίας ἐϛι, καὶ πολλῆς τριβῆς, καὶ συνηθείας δεόμενον, ὅθεν οὐδ᾽ εἰς χρῆσιν ῥαδίως ἔρχεται, τὸ δὲ διάτονον, ἁπλοῦν-τε, καὶ γενναῖον καὶ φυσικώτερον, διὸ δὴ τοῦτο παραλαμβάνει καὶ πλάτων. τούτων δὲ πάλιν ἕκαϛον ποικίλλεται, καὶ εἰς πολλὰς διαιρέσεις καὶ διαφορὰς καὶ εἴδη μελοδιῶν κατατέμνεται, καὶ νῦν μὲν λύδιον, νῦν δὲ φρύγιον, νῦν δὲ δώριον ἐναρμόζεται μέλος. ὧν ἐφ᾽ ἑκάϛῳ παιήων, ὑμέναιος, ἐξό-

Das allerſchwerſte Geſchlecht der Melodie in der Ausübung iſt das harmoniſche, worzu eine lange Uebung und Gewohnheit erfordert wird, daher man es auch nicht leicht gebrauchet. Hingegen das diatoniſche iſt einfach, edel und der Natur gemäß, weswegen es auch Plato angenommen. Von dieſen aber iſt iedes wieder unterſchieden, und in viele Eintheilungen, Unterſchiede und Gattungen vertheilet. Denn bald wird ein Geſang nach der Lydiſchen, bald nach der Phrygiſchen, bald nach der Doriſchen Tonart geſetzt. 23) Nach dieſen Tonarten wurde der Lobgeſang, den Göttern zu Ehren, ein Hochzeitlied, und der Geſang bey Ausgange einer Fabel, abge-

διος,

23) Es war ferner die Aeoliſche, Mixolydiſche und Joniſche Tonart bey den Alten bekannt, ingleichen die Hypolydiſche, Hypophrygiſche, Hypodoriſche, Hypoäoliſche, Hypomixolydiſche und Hypoioniſche, wovon 19. und 20. S. im I. B. II. Theil einige Nachricht nachgeleſen werden kann.

διος, καὶ ὅσα εἴδη με-λῳδιῶν ἀναφαίνεται. οὐ γὰρ

faßt, nebſt andern Gattungen der Geſänge. 24)

24) Was Exodius für ein Geſang geweſen, das iſt mir, aufrichtig zu bekennen, unwiſſend. Vielleicht wars ein Geſang, deſſen man ſich zu Anfange der Feldzüge oder Reiſen bedienet. X.) Xylander hätte als einer der gut Griechiſch verſtanden, vielmehr zu Ende der Feldzüge oder Reiſen ſagen ſollen. Es war aber Exodius ein ſolcher Geſang, deſſen ſich die Griechen und hernach die Römer zum Beſchluße ihrer Trauer- und Luſtſpiele bedienet hatten. Andre wollen, daß man ſich deſſelben auch beym Beſchluße eines Aufzugs bedienet hätte, welches wahrſcheinlich iſt, wobey iedoch kein Zweifel, daß die Exodii nach Endigung eines Aufzugs von dem Exodio nach Vollendung des ganzen Trauer- oder Luſtſpiels unterſchieden geweſen. Vielleicht hat man auch andere Geſänge bey Ausgange eines Luſtſpiels, andere bey einem Trauerſpiele gehabt. Aus wie viel Stimmen eigentlich ein ſolcher Geſang beſtanden, kann man mit völliger Gewißheit nicht darthun. Nach **Bulengerum** im II. Buch 12. C. de theatro wäre es mehr denn eine Perſon geweſen, als welcher ſagt: quemadmodum autem inducebatur chorus a tibicine in ſcenam, ita & reuocabatur ac emittebatur, unde *modi tibicinum*, quibus receptui canitur, dicuntur ἐξόδιοι. Wenn gleich ein Pfeifer vorhergegangen, der blaſend den Chor, oder die übrigen Muſikos aufgeführet, und eben ſo wieder blaſend abgeführet, ſo folget doch noch nicht daraus, daß er allein geblaſen haben muß, wie Herr **Walther** im muſikl. Aufſchlagbuch 234. S. meynet; Sondern es iſt vielmehr höchſtwahrſcheinlich, daß ſie den Hauptpfeifer, der ſie durch den Exodium zum Fortgehen aufgerufen, werden geantwortet und mit ihm hernach zugleich geſpielet haben. Ja **Bulenger** bekräftiget dieſes gleich darauf

γὰρ τῇ τῶν διαστημάτων μόνῃ μεταφορᾷ, οὐδὲ τῇ μόνῃ τούτων διαφορᾷ, ἀλλὰ καὶ ταῖς χολαιοτέραις καὶ ταχιναῖς μεταβάσεσι, διαμοναῖς τε καὶ ῥοαῖς καὶ ταῖς τῶν ἐπαφῶν καὶ κρουμάτων ποικίλαις μεταχειρίσεσι, τὰ μυρία τῶν μελῳδιῶν, καὶ ποικίλα κατασκευάζεται.

Denn es werden nicht nur durch die Veränderung der Intervallen und derſelben Unterſcheid allein, ſondern auch durch die langſameren und geſchwindern Fortſchreitungen, Haltungen, und wenn der Geſang fortflieſſet, ferner durch verſchiedene Handhabung der Täckte und Schläge unzählige und ganz verſchiedene Gattungen der Melodie hervorgebracht. Ende.

ſelbſten, wenn er ſchreibt: Exodium, canticum eſt, quod exeuntes canunt, nämlich muſici, wie ſolches der Verſtand der Worte leichte giebt. Uebrigens ſiehet man wohl, daß denjenigen, ſo von der Muſik der Alten umſtändliche Nachricht verlangen, durch dieſe wenigen Blätter keine Gnüge geleiſtet werden kann, ohngechtet ſie was darzu beytragen mögen; Sondern wer hierinn völlig unterrichtet ſeyn will, muß die vom M. Meibom und D. Wallis herausgegebenen Griechiſchen Scribenten von der Muſik der Alten aufſchlagen und verſtehen lernen, welche ich zu ſeiner Zeit mit Fleiß durchgehen und das nützlichſte davon hier beybringen will. Unterdeſſen iſt es nöthig geweſen, den Liebhabern indeſſen einen Vorſchmack zu geben, denen zu gefallen ich den Pſellum in der Grundſprache beygefüget, unſern deutſchen Muſikverſtändigen zu Nutzen aber überſetzt.

II. Die

II.

Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der muſikaliſchen Compoſition, dem hier mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilten critiſchen Muſico erwieſen von Chriſtoph Gottlieb Schrötern, Componiſt und Organiſt zu St. Nicolai in Nordhauſen, wie auch der Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften Mitglied. *)

Einleitung.

§. 1.

Meyne nicht, hochzuehrender Leſer, daß ich mit dem critiſchen Muſico einen leeren Wortſtreit führen wolle: denn ich habe meinen Verſtand iederzeit mit nützlichen Wahrheiten ernähret. Halte dieſe Schrift nicht für überflüßig: denn des critiſchen Muſici vermiſchter Vortrag iſt in der **muſikaliſchen Bibliothec** noch nicht zur Hälfte unterſuchet. Gieb dich nicht eher für ſeinen Anhänger aus, bis du beweiſen kannſt, daß ſeine wankende Urtheilskraft der deinigen gleich ſey. Tritt nicht eher auf meine Seite, bis du dieſe Blätter vom Anfange bis zu Ende genau geprüfet. Ziehet die Wahrheit dich alsdenn von

*) Ich rücke hier eine Schrift ein, ſo ihrem Verfaſſer ſo wohl wegen der Gründlichkeit als nachdrücklichen Beſcheidenheit Ehre macht. Ich habe keine Anmerkungen hinzuſetzen können, noch wollen, um meinen Worten in dieſer Schrift II. B. I. Theil 146 bis 148 S. getreulich nachzukommen.

von ihm ab, ſo gieb nicht mir allein, ſondern vielmehr deiner vernünftigen Einſicht die Schuld.

§. 2. Vielleicht weiſt du noch nicht, daß 1737, zu Hamburg im güldenen A B C eine Schrift unter dem Titul: **Der critiſche Muſicus**; und zwar alle 14 Tage ein Stück von vier Octavblättern ausgegeben worden. Den **erſten Theil**, welcher aus 26 Stücken beſtehet, beſchloß der ſonſt ungenannte Herr Verfaſſer 1738 mit einer Zuſchrift an ſeinen Vater, Herrn **Johann Scheibe**, hochedlen und kunſterfahrnen Orgelmacher zu Leipzig, nebſt beygefügter Vorrede, Regiſter und einem ſonderbaren Anhange. Der **zweyte Theil** wurde 1739 mit dem 27ſten Stücke angefangen, und bey Rudolph Beneke alle 8 Tage ausgegeben, bis endlich der Criticus 1740 im 78ſten Stücke, wider aller Leſer Vermuthen, gänzlich Abſchied nahm, iedoch die Zuſchrift an des Herrn Grafen **von Manteufel** Excellenz, ingleichen die Vorrede und das Regiſter nachſchickte.

§. 3. Als ich das erſte Stück des critiſchen Muſici geleſen, entſtunden in mir folgende Gedanken: Nun wird es auf dem muſicaliſchen Horizonte bald Tag werden, da nämlich die rühmlichen Bemühungen eines unermüdeten **Matthesons**, durch den erwünſchten Beytritt eines grundgelehrten **Mizlers** und muthigen **Scheibens**, nicht nur unterſtützet, ſondern auch von Zeit zu Zeit weiter fortgeſetzet werden ſollen, u. d. g. Allein durch die folgenden Stücke wurde meine Freude verſalzen. Denn als ich mir, nach Anleitung der 63ſten Seite im erſten Theile, die wahre Größe eines muſicaliſchen Schriftverfaſſers vorſtellte, der alles mit der anſtändigſten und mit der erha-

erhabenſten Art verrichtet: ſo betrachtete ich zugleich unſern Criticum, und befand ihn an vielen Stellen „als einen elenden Held, der durch ſeine unordentlichen „und falſchen Gedanken, die wider die Vernunft und „wider die Natur ſtreiten, durch ſeine beſtändige Ta„delſucht, durch unaufhörliche Schimpfworte, durch „die heftigſten, ſchändlichſten und tadelnswürdigſten „Ausdrückungen ſein elendes, ſein verwerfliches, ſein „pöbelhaftes Gemüth und ſeinen niederträchtigen und „kriechenden Geiſt verrathen.“

§. 4. Wegen des Briefes im **ſechſten** Stücke vermuthete man bald einen neuen Federkrieg: weil nämlich der critiſche Muſicus einige Muſicverſtändige getadelt, ſonderlich aber den berühmten Herrn Capellmeiſter **Bach** heftig angeſtochen. Denn ob gleich auf der 41ſten Seite vorgegeben wurde, daß der Brief von einem reiſenden Muſikanten an einen Meiſter der Muſik abgefaſſet ſey: welcher letztere des Briefes Einſchaltung verlanget habe; ſo erfuhr man doch bald, daß der Criticus dieſe allzufeine Satyre ſelbſt verfertiget. Sollte er über dieſen unvermutheten Bericht ſtutzen; ſo beliebe er ſich der damaligen muſikaliſchen Umſtände zu Hamburg unſchwer zu erinnern, und das Alphabet ſeiner treuen Freunde durchzuſehen: ſo wird er ſeinen beſten Mann darinn finden. Wofern er aber beſorget, daß vielleicht mehr als einer ſeiner vermeynten Freunde dieſe Heimlichkeit offenbaret: ſo nenne er nur künftig den Meiſter der Muſik, welcher ihn um die Einſchaltung des ſogenannten **merkwürdigen Briefes** erſuchet: alsdenn wird dis Räzel leicht aufzulöſen ſeyn. Bis dahinn glaubet iedermann, daß der critiſche Muſicus

bey der Wahrheit vorbey ſpazieret ſey. Der hieher gehörige Beweis lieget in demjenigen Ausdrucke, da er auf der 11ten Seite ſeiner Beantwortung mit der größten Kühnheit ſaget, „daß dem Herrn Capellmei„ſter **Bach** Gerechtigkeit wiederfahren.“

§. 5. Vielleicht werden diejenigen, welche die critiſchen Blätter und andere hieher gehörigen Schriften noch nicht geleſen, begierig ſeyn zu wiſſen: ob der Herr Capellmeiſter **Bach** dazu ſtille geſchwiegen? Antwort: Da ſelbiger, wegen überhäufter Amtsgeſchäfte nicht im Stande war, dem critiſchen Muſico gehörig zu begegnen: ſo nahm der Herr Magiſter **Birnbaum** zu Leipzig ſich dieſer Sache an, und ſchrieb

Unpartheyiſche Anmerckungen über eine bedenckliche Stelle in dem ſechſten Stücke des critiſchen Muſici. In 8. Ein Bogen und ſechs Blätter.

Dieſe unpartheyiſchen Anmerkungen hat der Herr Magiſter **Mizler** dem erſten Bande ſeiner muſikaliſchen Bibliothek, im 4ten Theile auf der 62ſten bis 73ſten Seite einverleiben laſſen. So beſcheiden der vorhin erwähnte Herr M. **Birnbaum** den critiſchen Muſicum angeredet, deſto unbeſcheidener und verworrener erfolgte die

Beantwortung der unpartheyiſchen Anmerkungen 2c. ausgefertiget von Johann Adolph Scheibe. Hamburg, 1738. drittehalb Bogen in 8.

Dieſe verunglückte Beantwortung iſt bey dem erſten Theile des critiſchen Muſici als ein Anhang zu finden.

den. Hierauf erblickte man mit vielem Vergnügen

M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung ſeiner unpartheyiſchen Anmerkungen ꝛc. wider Joh. Adolph Scheibens Beantwortung derſelben, 1739. ſechs Bogen in 8.

Mit dieſer wohlgerathenen Vertheidigung hat der Herr M. **Birnbaum** eine neue Probe ſeiner ihm beywohnenden Beſcheidenheit und Gründlichkeit abgeleget. Und obgleich auf der 75 und folgenden Seite, von den nöthigen Wiſſenſchaften eines vollkommenen Componiſten, ein wenig zu ſparſam geurtheilet worden; ſo kann man dem gelehrten Herrn Verfaſſer ſolch kleines Verſehen leicht überſehen: weil die Muſik nur ſein Nebenwerk iſt. Wider dieſe Vertheidigung hat der critiſche Muſicus zwar keine beſondere Schrift herausgegeben: aber im zweyten Theile an unterſchiedenen Orten ſeinen ſchädlichen Eigenſinn aufs neue verrathen. Alle unpartheyiſche Leſer erſehen aus dieſem umſtändlichen Berichte, daß er im **ſechſten Stücke**, an ſtatt einer erlaubten Satyre, eine ſchändliche Schmähſchrift bekannt gemachet. Da er nun wegen dieſes erregten Aergerniſſes keine beſcheidene und gegründete Vorſtellung bisher angenommen, ſondern Uebel mit Uebel gehäufet; ſo iſt zu beſorgen, er werde mit ſeiner ehrenrührigen Schreibart ſich noch mehr Unruhe auf den Hals laden: welches Ungemach ihm, wegen anderer guten Eigenſchaften, niemand wünſchet noch gönnet.

§. 6. Nun will ich noch mit wenigen melden, unter

welcher Abſicht gegenwärtige Schrift abgefaſſet worden: Es hat nämlich der Herr M. **Mizler**, im erſten Bande der muſicaliſchen Bibliothec, des critiſchen Muſici **erſten Theil** mit beſcheidener Feder beurtheilet, und nach Erfoderung der Umſtände theils ſeinen Beyfall gegeben, theils vernünftige Einwürfe beygefüget. Dieſe aber hat der critiſche Muſicus nicht ſo aufgenommen, wie er doch auf der 5ten Seite der Vorrede, ingleichen auf der 8ten Seite des erſten Stückes feſt verſprochen, ſondern im **zweyten Theile** an vielen Orten mit Leugnen, mit Wortverdrehungen, mit ſpitzfindigen Ausdrücken, mit ehrenrührigen Benennungen, ja ſo gar mit Trotzen und Pochen ſich dermaſſen blosgeſtellet, daß viele ſeiner Freunde ſich ſchämen, mit ihm Umgang gepflogen zu haben. Verlangen meine Leſer zu wiſſen: ob der von ihm ſehr beleidigte Herr M. **Mizler** ſich deshalb nicht gereget? ſo kann ich verſichern, daß es noch nicht geſchehen ſey, auch niemahls geſchehen werde: Denn er läſſet ſich, im erſten Theile des **zweyten Bandes** der muſicaliſchen Bibliothec, auf der 146 bis 148ſten Seite folgendergeſtalt vernehmen: „Es iſt eine üble Sache „mit Perſonen, bey welchen die Leidenſchaften noch „nicht gereiniget ſind, zumahl wenn ein niederträch„tiger Stolz die Oberhand hat, umzugehen, und eine „ſchmuzige Arbeit, mit Leuten zu ſtreiten, die weiter „nicht viel mehr gelernet, als daß ſie ehrliche und recht„ſchaffene Männer bey allen Gelegenheiten verwegen „anzwacken, und durch ſinnreiche Thorheiten bey ihres „gleichen ſich gefällig zu machen ſuchen. Dieſer Art „Leute nichtswürdigen Vorwitz ſtrafen ſchon ſelbſt die „Folgen, die nach und nach aus ihrem pöbelhaften

„Muth-

„Muthwillen entſtehen. Und der Haß, den ſie ſich „dadurch bey weiſen Männern thörichter Weiſe auf „den Hals laden, ſchadet ihnen mehr, als ihnen der „niederträchtige Beyfall kleiner Geiſter helfen kann. „Es iſt für den critiſchen Muſikanten eine gar ſchlech„te Ehre, daß er durch ſeine Blätter bewieſen, daß er „die Zahl dieſer Leute vermehre. **Johann Adolph „Scheiben** verſtehe ich nicht darunter, denn da ie„dermann, der ihn und ſeine Gemüthskräfte genauer „kennet, mit vieler Wahrſcheinlichkeit behauptet, daß „er nichts weniger als der Verfaſſer des crit. Muſ. „ſey, ſondern nur ſeinen Namen darzu hergelehnet „habe, ſo will ich auch ſeiner Perſon weder das Böſe „noch das Gute, ſo im critiſchen Muſikanten befind„lich iſt, aufzudringen ſuchen. Der wahre Verfaſ„ſer ſey, wer er wolle, ſo iſt offenbar, daß ſolcher ein „den Leidenſchaften unterworfener Mann ſey. Und „weil mir auch begegnet, daß mich der critiſche Mu„ſikant im **zweyten Theile** ſeiner Blätter etlichemal „unbefugter Weiſe angebellet, ſo will ich weiter von „dieſer Schrift nichts anmerken, damit ich mich kei„ner Partheylichkeit verdächtig machen möge. Eben „aus dieſer Abſicht werde ich des critiſchen Muſikan„ten Schriften nicht ſelbſt mehr recenſiren, ſondern „andern übergeben, die vielleicht mehr zu tadeln fin„den, auch ihn, wenn er ſich wider die Beſcheidenheit „aufführet, hinwiederum abzufertigen mehr Zeit ha„ben als ich. Ich für meine Perſon finde gar nicht „nöthig, auf ſeine gegen mich gebrauchte Anzüglich„keiten nur ein Wort zu ſchreiben, indem der Ruf, „worinn der critiſche Muſikant ſtehet, mich ſchon ſelb„ſten vertheidiget. Ich verzeyhe ſie ihm um ſo viel

„mehr, ie weniger ich mich um dergleichen Thorhei„ten bekümmere, und betaure nur den guten Mann, „daß er ſich ſelbſt überall gehäßig und verächtlich „machet. Aus meiner Feder ſoll weder critiſcher „Muſicus noch der Name des angegebenen Verfaſ„ſers mehr flieſſen, vielweniger werde ich nur eine „Sylbe von demſelben ins künftige mehr ſchreiben, „und hoffe, man wird wenigſtens ſo tugendhaft ſeyn, „und ein gleiches beobachten.“

§. 7. Wollte der critiſche Muſicus hieraus luſtig ſchlüſſen, daß dieſe Arbeit mir platterdings aufgetragen ſey, ſo irret er wieder: Denn es iſt nicht wahrſcheinlich, geſchweige erweislich, daß der Herr Mag. **Mizler** ſich iemals ein ſolches Recht über unbekannte Perſonen angemaaſſet. Vielmehr iſt folgender Umſtand die ſtärkſte Triebfeder geweſen, mich dieſer verdrüßlichen Arbeit zu unterziehen, da nämlich einige auswärtige Anfänger der muſikaliſchen Compoſition mich mehr als einmal ſchriftlich befraget: Wie ſie diejenigen Blätter des critiſchen Muſici verſtehen ſollten, auf welchen die Mathematik ihnen bald widerrathen, bald angeprieſen, und endlich gar für ſchädlich ausgeſchrien worden? Dieſe wichtige Frage nun gehörig zu beantworten, mußte ich den critiſchen Muſicum nochmahls mit Bedacht leſen, um deſſen mancherley irrige Meynungen von den übrigen guten Gedanken richtig abzuſondern. Bey dieſer Unterſuchung wies mir ſein ſtrafbares Bezeigen gegen unterſchiedene anſehnliche Männer die geſuchten Urſachen: Warum bisher niemand ſich wagen wollen, des Critici ungeziemende Anzwackungs- und Beantwortungsart öffentlich zu ahnden? Ich ſelbſt habe,

wegen

wegen ſeiner mehr ſchmähenden als ſtachlichten Schreibart lange Zeit Bedenken getragen, dieſe ſo beſcheidene als nachdrückliche Recenſion, welche ſchon längſt fertig gelegen, der Preſſe zu überlaſſen. Weil aber zu beſorgen iſt, es möchten junge Leute aus etlichen ſeiner 78 Blätter ſchädliche Vorurtheile ſaugen, ſo habe ich mich, aus ſchuldiger Hochachtung für die edle Muſik, endlich überwunden, und trete hiermit dem hitzigen critiſchen Muſico mit beherzter Gelaſſenheit vor die Augen, unter dieſer patriotiſchen Erklärung: Es iſt beſſer, daß eine einzele Perſon von einem ſolchen ungeſetzten Critico unverdienter Weiſe angezwacket werde, als daß ſo viel Anfänger der muſikaliſchen Compoſition, wider ihr Wiſſen und Willen, von ihm in den Irrgarten der Einbildung verleitet werden ſollen. Ich trage anbey kein Bedenken, öffentlich zu geſtehen, daß ich in meiner Jugend eben ſo, wie der critiſche Muſicus, das höchſtſchädliche Vorurtheil eingeſogen: ob könne die Mathematik mein Vorhaben nicht befördern. Ich componirte alſo bis ins vier und zwanzigſte Jahr getroſt drauf loß, mit durchgängigem Beyfall derjenigen, welche das in dergleichen Fällen benöthigte Urtheil lediglich von der wankenden Einbildungskraft eingeholet. Vernünftige Leſer können alſo leicht gedenken, wie froh ich geworden, als mir die bedächtliche Leſung etlicher **Wolfiſchen** Schriften noch zu rechter Zeit den benöthigten Leitfaden anwies, wodurch meine angebohrne Begierde nach den Grundſätzen der Muſik durchgehends gerechtfertiget wurde. Der dadurch erlangte Nutzen und die darüber empfundene Freude erhielten nachgehends einen merklichen

Zuwachs, als die **Mizleriſchen** Schriften mich verſicherten, daß ich auf die rechte Spur gerathen.

§. 8. Ich weiß zwar wohl, daß viel Componiſten ſich nicht in den Umſtänden befinden, dieſer angezeigten Spur ſogleich glücklich nachzufolgen. Ich habe aber auch erhebliche Urſachen zu glauben, daß ſich keiner, mit Beſtande der Wahrheit, könne gelüſten laſſen, dieſen Weg vor verführend zu halten. Es würde alſo derjenige mehr mitleidenswerth als auslachenswürdig ſeyn, der ſich dießfalls auf den critiſchen Muſicum berufen wollte: ſintemal dieſer im 71 und 72ſten Stücke nicht einmal den Statum Controuerſiae verſtanden; ſeiner vielen Widerſprüche itzt zu geſchweigen, die ich weiter unten anzeigen werde. Wohlan denn, ihr Anfänger der muſikaliſchen Compoſition, laſſet euch durch ſeinen verwirrten Vortrag nicht irre machen! Lernet vielmehr wiſſenſchaftlich verſtehen, was eure Abſicht eigentlich ſey, und durch welche Mittel ihr dieſe Abſicht erhalten könnet! Ich kann euch zwar nicht verſichern, ob unter des Critici Kleidung mehr als eine Perſon ſtecke, welche dieſen, wider die Natur der Muſik ſtreitenden, Unfug ſo heftig getrieben. Aber dis iſt mir ſo wohl wie andern bewußt, daß unterſchiedene in muſikaliſchen Aemtern ſtehende Männer, ohne ſich mit einander zu bereden, durch Leſung der **Wolfiſchen** und **Mizleriſchen** Schriften überzeuget worden, daß ſie vorhin des rechten Weges verfehlet: und ſich dadurch ermuntern laſſen, das verſäumte mit unermüdetem Fleiſſe möglichſt nachzuholen. Wie man nun dieſe frohen Umſtände als einen geſegneten Anfang der längſt gewünſchten Reformation der Muſik anzuſehen

hen hat; und wie ein ieder verpflichtet iſt, mit ſeinem, von dem allweiſen Gott und der gütigen Natur erhaltenen Pfunde, auf die beſt-möglichſte Art zu wuchern: alſo wird ein ieder behülflich ſeyn, damit die ſeither auf dem Compoſitionsthrone geſeſſene tyranniſche **Einbildungskraft** dem Menſch-möglichen **geläuterten Verſtande** die ſouveraine Herrſchaft wieder übergeben müſſe; iedoch ihren gehörigen Platz als eine unterthänige Beyſitzerinn behalten möge: alsdenn wird der, bey der Muſik ſo lange geſuchte, **gute Geſchmack** zugleich hergeſtellet ſeyn.

§. 9. Vor Schlüſſung dieſer Einleitung erſuche ich den critiſchen Muſicum, mir nicht zu verargen, daß ich ſeinen erſten Theil einigermaaſſen aufs neue beurtheile. Es geſchiehet ſolches nicht, um der im 6ten §. rühmlichſt erwehnten **Mizleriſchen** Recenſion zu widerſprechen, oder in der Einbildung, es beſſer zu machen: ſondern lediglich denjenigen Leſern zum Beſten, welche die hieher gehörigen Schriften nicht ſo gleich bey der Hand haben können. Ferner rechne er nicht mir, ſondern ſich ſelbſt zu, wenn ihm meine Beurtheilung hin und wieder unordentlich zu ſeyn ſcheinet. Denn da er in beyden Vorreden geſtehet, daß ſeine Materien theils nicht in einer gehörigen Ordnung auf einander folgen, theils auch durch andere Nebendinge öfters unterbrochen worden: ſo halte ich mich nicht weiter verpflichtet, als nur die Gegenden und Urſachen ſeiner Irrthümer, nebſt den Quellen der übrigen geſunden Gedanken, getreulich anzuzeigen.

Erſter Theil
des mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilten critiſchen Muſici.
von 1737. bis 1738.

§. 10.

Das erſte Stück giebt zu erkennen, in welchen Umſtänden die Muſik in Deutſchland bisher geweſen, und erkläret die Abſichten des critiſchen Muſici. Nachdem er gleich anfangs berühret, daß die Dicht- und Redekunſt bey uns Deutſchen durch die beſten critiſchen Reguln nunmehr zu groſſer Vollkommenheit gediehen, die Muſik aber noch in groſſer Verwirrung liege; ſo träget er, auf der erſten Seite unten, die wahren Urſachen dieſer ſchädlichen Begebenheit in folgenden Worten vor: „Wir haben uns „mehrentheils nur noch mit Vorurtheilen und mit „Nachahmungen beholfen. Der Verſtand iſt, wie „man leicht denken kann, gänzlich zurück geſetzt wor„den. Ein übles Gehör hat allein den Ausſpruch „gethan.“ Gewiß, hätte der critiſche Muſicus dieſe Ausdrücke gegen die Grundſätze der Muſik bedächtlich gehalten; ſo würden ſeine erfolgten Blätter nicht ſo viel widerſprechende Meynungen von der Muſik überhaupt, und ins beſondere von dem bald geleugneten, bald eingeſtandenem Nutzen der Mathematik bey der muſikaliſchen Compoſition aufzuweiſen haben.

§. 11. Da der Herr Verfaſſer auf den folgenden drey Seiten über die in Deutſchland hochgeachtete italieniſche Muſik groſſe Klagen führet; ſo will ich ihm ohnmaßgeblich rathen, ſich mit denjenigen Componi-

poniſten, welchen er bisher auf gut Deutſch nachgeahmet, in keine Rechnung einzulaſſen: Widrigenfalls dürfte er zu kurz kommen, und ein ſehr kleines Eigenthum für ſich behalten. Er mache ſich demnach zur Antwort bereit, wenn die Italiener folgende 2 Fragen an ihn ergehen laſſen:

I. Da der critiſche Muſicus auf der zweyten Seite ganz dreiſte ſaget: „Daß wir Italiener nur allein „Schuld haben an dem Verfalle, in den die Muſik „bey gelehrten und vernünftigen Leuten gerathen;“ ſo iſt die Frage: ob er beweiſen könne, daß wir ihn und ſeine Landsleute gezwungen, uns blindlings nachzuahmen?

II. Wofern er eine beſſere Einrichtung der Muſik erfunden, warum beweiſet er ſolche nicht mit practiſchen Werken? Denn ſeine bisherige Setzart iſt lediglich ein italieniſcher, franzöſiſcher und pohlniſcher Miſchmaſch, welcher bey ihm, durch öftere Anhörung und Betrachtung ſehr vieler unterſchiedener muſikaliſcher Stücke, gleichſam zur andern Natur geworden.

§. 12. Am Ende der 4ten Seite heget der critiſche Muſicus von dem unwiderſprechlichen Vorzuge der Vernunft vor dem Gehör ſeine Gedanken, und hält auf der 5ten Seite für nöthig, „daß itzt ein Ari„ſtides Quintilianus die Welt, theils zu einer „vernünftigen Betrachtung, Verfertigung und Aus„übung, theils auch zu einer höhern Achtung der „Muſik aufmuntern möchte.“ Hierzu hat der Herr Capellmeiſter Mattheſon bereits einen guten Anfang gemacht: welchem der Herr M. Mizler ſo glücklich als beherzt gefolget. Vielleicht giebt ſich

der hierzu benöthigte dritte Mann auf der 7den Seite unter folgenden Worten an: „Du ſieheſt „alſo einen critiſchen **Muſicum.**“ Gewiß, ſo vortrefflich dieſer Titel, deſto wichtiger iſt das Amt. Weil man aber mehr als eine Urſache zu zweifeln findet, daß ein einziger Mann die bisher fehlende Critik über alle Theile der Muſik vollſtändig liefern könne; ſo laſſet uns Achtung geben: wie weit unſers Critici Vorhaben ſich erſtrecket. Er erkläret ſich folgendergeſtalt: „Unſere Unterſuchungen ſollen auf „andere Art geſchehen, als dir vielleicht unter dieſem „Titul unter die Augen gekommen iſt.“ Wem des Herrn **Mattheſons** Schriften bekannt ſind, der ſiehet ſogleich, daß deſſen Critica Muſica hiermit angeſtochen worden. Zwar ſucht der critiſche Muſicus im zweyten Theile, auf der 134ſten Seite, ſich disfalls zu entſchuldigen: allein eigentlich will er mit krummen Wortverdrehungen dem Herrn **Mattheſon** öffentlich ſchmeicheln, verdeckter Weiſe aber andeuten, daß ſich niemand ferner unterſtehen ſolle, mit beſcheidenen Erinnerungen und vernünftigen Einwendungen hervorzutreten. Da nun der critiſche Muſicus einem ſeiner beſten Freunde und Gönner ſchon ſo artig begegnet; wie wird er mit mir als einem ihm Unbekannten verfahren? Jedoch getroſt! die Wahrheit ſchützet mich.

§. 13. Wie nun hieraus erhellet, daß der critiſche Muſicus von der Mattheſoniſchen Art zu critiſiren ſich losſagen wollen; alſo giebt er ſein eigentliches Vorhaben in dieſen Worten noch deutlicher zu erkennen: „Denn wir werden a) lediglich auf den guten „Geſchmack ſehen, damit dieſe Bogen b) Gelehrten

und

„und c) Ungelehrten, ſonderlich aber d) den eingebil„deten Nachahmern der Italiäner nützlich ſeyn mö„gen.“ So viel Worte, ſo viel Pfundſtücke. Ich will eins nach dem andern abwägen:

a) So löblich das Unternehmen iſt, **den guten Geſchmack** in der Muſik herzuſtellen: ſo gewiß erfodert ſonſt das Amt eines critiſchen Muſici ein weit mehrers. Wer kann aber dem Herrn Verfaſſer verbieten, lediglich auf den guten Geſchmack zu ſehen? Und wem gefällt nicht, daß ſelbiger auf freundliches Erinnern des Herrn M. **Mizlers** (ſ. muſikal. Bibliothek I. Band, V. Theil, 1 bis 4 Seite) nachgehends ſelbſt im zweyten Theile 108. u. ſ. f. S. geſtehet, daß er der vortrefflichen critiſchen Dichtkunſt eines der ſcharfſinnigſten Criticverſtändigen unſerer Zeiten, nämlich des Herrn Prof. Gottſcheds, vieles zu danken habe? Ja wer wird nach Durchleſung des critiſchen Muſici zweifeln, daß er zur **Herſtellung des guten Geſchmacks** weiter nichts anpreiſen können, als was unſre beſten Componiſten ſchon vor ſeiner erſten Erſcheinung zur Ausübung gebracht? So ſehr dieſer Umſtand zu betauren iſt, deſto mehr kann ich meinen Leſern rathen, das II. und III. Hauptſtück der vorhin belobten **critiſchen Dichtkunſt** bedächtlich durchzuleſen; iedoch den bekannten wichtigen Unterſchied der Wiſſenſchaft und der Kunſt nicht bey Seite zu ſetzen: alsdenn wird man die letzten Worte meines 8ten §. keiner Dunkelheit beſchuldigen können.

b) Weiter vermeynt der critiſche Muſicus, mit ſeiner Arbeit den Gelehrten nützlich zu ſeyn. Man ſetze nun den Fall: es wollten einige wahre Gelehrte ſich die Mühe geben, ſeine Schrift durchzuleſen; vermerkten aber dabey, daß der Herr Verfaſſer nicht als ein Criticus, ſondern nur meiſtentheils als ein ungewiſſer Hiſtoricus und ſatyriſcher Moraliſt von der itzigen

Muſik geſchrieben; ſo werden ſie ſeine Schrift unter dieſen Gedanken weglegen: „Wo bleibet denn die „verſprochene gründliche Unterſuchung der Muſik? „Man kann ja von derſelben Beſchaffenheit, Anord= „nung und Würkung eher nichts gewiſſes ſagen, bis „ſie als eine Wiſſenſchaft aus mathematiſchen und „phyſicaliſchen Gründen genau geprüfet worden. „Da er aber den Nutzen der Mathematik bey der „muſikaliſchen Compoſition zuletzt gänzlich leugnet, „ſo kann ſeine Critic den Gelehrten nicht nützlich „ſeyn, ſondern gehört diſsfalls in die träumende „Welt."

c) Noch weniger kann ſie bey **Ungelehrten** fruchten: Denn da dieſe ohnedem von den gründlichen Unter= ſuchungen kaum einige Nachricht verlangen; Viel= mehr nur was gefidelte oder gepfiffenes lieben, und nun vollends den ungelehrten Rath erhalten, die Ma= thematik zu meiden; ſo wird zwar der gröbſten Un= wiſſenheit Thür und Angel aufgeſperret: allein die Wahrheit läßt dieſen ungebetenen Gaſt nicht ein= treten.

d) Uebrigens widerſtreite ich nicht, daß der critiſche Muſicus **den eingebildeten Componiſten und blin= den Nachahmern der Italiener** einigermaßen nütz= lich ſeyn könne. Denn dieſe haben nunmehr dasje= nige in einem kurzen Inbegriffe ſchriftlich vor Augen, was der Herr Verfaſſer, theils bey Durchblätterung mancherley Partituren, theils bey Anhörung unter= ſchiedener Muſik nach und nach mühſam geſammlet, und dadurch erwieſen, daß er kein blinder, ſondern ein hellſehender Nachahmer der beſten Componiſten ſey. Nimmt er dieſen Ausdruck übel auf, ſo giebt er nicht undeutlich zu verſtehen, daß er ſich aus ungemeſſe= nem Hochmuthe für den allerbeſten Componiſten halte.

§. 14. Auf der 8ten Seite verſpricht unſer Cri= ticus, „ſich allemal nach den Vorſchriften der Welt=

„weis=

„weisheit und ihrer Theile zu richten: weil er ohne„dem glaubt, daß ein Componiſt die Weltweisheit, „aus dieſer aber inſonderheit die Natur- und Sitten„lehre genau verſtehen müſſe.“ Ich glaube dis ebenfalls, iedoch mit dem Bedeuten, daß niemand die Natur- und Sittenlehre genau wird verſtehen lernen, der nicht vorher in der Mathematik wohl bewandert iſt.

§. 15. Unter welcher Abſicht aber der critiſche Muſicus überhaupt hervorgetreten, vernimmt man aus folgenden treuherzigen Worten: „Ueberhaupt „ſoll dieſes ganze Unternehmen den Weg bahnen, da„mit man durch ein völliges Syſtema die Theile „und Gründe der Muſik deſto leichter in eine nöthige „Gewißheit ſetzen kann.“ Hiermit verſprach der critiſche Muſicus, am 5ten März 1737, ein muſikaliſches Syſtem aufzurichten, wozu er 1739, in ſeiner Abhandlung von den muſikaliſchen Intervallen und Geſchlechten, ſchon den Grund geleget. Wollte iemand aus Neugierigkeit fragen: ob dis Gebäude unterdeſſen ſchon ziemlich in die Luft; ich wollte ſagen: in die Höhe gebracht worden? ſo wird er von allen unpartheyiſchen gelehrten Muſicis zur Antwort erhalten: daß es, wie der Kinder aufgeſtellte Chartenblätter, plötzlich eingefallen. (Man ſehe meine Abhandlung, benannt: Der muſikaliſchen Intervallen Anzahl und Sitz, welche nächſtens in der erſten Sammlung eigener Schriften und Abhandlungen von den Mitgliedern der muſikaliſchen Geſellſchaft zum Vorſcheine kommen wird.)

§. 16. Faſt am Ende dieſes erſten Stückes zeiget ſich folgende höfliche Bitte: „Wir erſuchen inzwi„ſchen

„ſchen alle aufrichtig geſinnte deutſche Componiſten, „dieſe Blätter ſo anzuſehen, wie ſie es verdienen; und „ſollten wir einmal nach ihrer Meynung irren, uns „ſolches auf höfliche Art zu verſtehen geben.“ Wie er nun durch dieſe Worte auch von mir verlanget, ſeine Blätter ſo anzuſehen, wie ſie es verdienen; ſo erfordert meine Schuldigkeit, ihm auf höfliche Art zu zeigen, wo er wider ſein Vermuthen geirret. Irren iſt menſchlich, und einen Verirrten auf den rechten Weg zu bringen iſt vernünftig.

§. 17. Im zweyten Stücke findet man eine ſehr kurze Hiſtorie der Muſik, wie ſie, von den erſten Zeiten an bis itzt, bald geſtiegen, bald gefallen, und endlich zu der itzigen Beſchaffenheit gelanget. Kaum hatte der critiſche Muſicus, 14 S. den Herrn Ceremonienmeiſter **König**, für den Verfaſſer der beliebten Oper, **Sancio**, ausgegeben, ſo bewies Herr **Mattheſon** in ſeinem vollk. Capellmeiſter, S. 26, 44 und 45 §. daß der berühmte venetianiſche Abt, **Francesco Silvani**, dieſes erhabene Muſter dramatiſcher Dichtkunſt ſchon vor 40 Jahren verfertiget: welches nachgehends vom obgedachten Herrn **König** überſetzt worden. Wer den erſten Band der **Mattheſoniſchen Critic** hat, vergleiche daſelbſt die 288ſte Seite mit meiner aufrichtigen Anzeige, und zweifle alsdenn nicht mehr, daß auch der beſte Criticus ſich von ſeinem Geſchichtſchreiber könne verleiten laſſen.

§. 18. Ferner unterſtund ſich der critiſche Muſicus, 15 S. ſeinen Leſern weiß zu machen, ob hätte der gelehrte und unglückliche Rathsherr, wie auch dreymaliger Bürgermeiſter zu Rom, **Boethius**, in

ſeinem Buche de Conſolatione Philoſophiae von der Muſik ausführlich gehandelt. Allein der vorhin angezogene **vollk. Capellm.** bemerkte auch dieſen allzufeinen Schnitzer, 26 S. 40 §. unter folgenden Worten: „**Boethius** hat in ſeinem Werklein de „Conſolatione Philoſophiae gar nicht von der Mu„ſik, geſchweige ausführlich davon gehandelt. Wohl „aber hat er ſolches gethan in fünf andern und ganz „beſondern Büchern, welche viel älter ſind als jenes, „u. ſ. w.“ Beyläufig muß ich berühren, daß der Innhalt dieſer 5 Bücher in dem beliebten **Waltheriſchen muſikaliſchen Wörterbuche**, 99 u. ſ. S. zu erſehen iſt.

§. 19. Auf der 16ten Seite gedenket der critiſche Muſicus des bekannten Ceſti, bey welchem manche die rechte Quelle gefunden zu haben vermeynet, woraus der Wahn gefloſſen: **daß die Italiener die Erfinder und Ausbreiter der Muſik wären.** Allein der Herr Capellmeiſter **Mattheſon** verſichert im mehrgedachten Werke, 24 S. 31 bis 33 §. „daß „man durch ſolches Vorgeben ſeine Seichtgelehrſam„keit in der muſikaliſchen Geſchichtskunde ziemlich „verrathen.“ Hieher gehören auch des Herrn Prof. **Gottſcheds Gedanken von Opern**, welche der Herr M. **Mizler** dem II. Bande der muſikal. Bibliothek, mit Anmerkungen einverleibet hat. Meines Erachtens läſſet ſich das Vorurtheil wegen der italieniſchen Muſik leicht heben, wenn man Zeit und Umſtände gehörig unterſcheidet. Ich ſage ſo: Die Italiener haben zum Anbau der itzigen Muſik, ſeit etlichen Jahrhunderten, zwar vieles, iedoch nicht alles erfunden. Denn da iedermann eingeſtehen muß,

daß die Zu-und Aufnahme der Muſik von dem Anwachſe der übrigen Wiſſenſchaften entſtehet; dieſe aber, nach dem Zeugniß der Geſchichte der Gelehrſamkeit, bey jenen eher als bey uns hervorzuwachſen angefangen; ſo iſt es eine vergebliche Bemühung, den ſinnreichen Italienern die Ehre der Erfindung und Ausbreitung vieler Muſikarten gänzlich abzuſprechen. Uebrigens iſt nicht zu leugnen, daß etliche, zur Auszierung der Muſik, nach Deutſchland gerufene ausländiſche Muſici, durch ungemeſſenen Hochmuth, heftigen Neid und unerſättlichen Geiz, unſern tüchtigen Landesleuten groſſen Schaden und viel Verdruß verurſachet. Allein dieſes Unheil wird künftig wegfallen, wofern die itzt in erwünſchter Blüthe ſtehenden Wiſſenſchaften von ſchädlicher Witterung befreyet bleiben, und von uns mit unverdroſſenem Fleiſſe mathematiſch abgewartet, und mit unermüdeter Aufmerkſamkeit phyſikaliſch geſaubert werden: alsdenn werden wir, und noch vielmehr unſre Nachkommen, die ſchönſten Früchte reichlich einſammlen können. Ich ſchlüſſe dieſen Satz mit unſers Critici letztern ſchönen Worten auf der 16ten Seite: „Glückſelige Zeiten, wenn endlich unſere Muſikverſtändige „das Lob erhalten, welches ehemals den Griechiſchen „gehörte, die nicht nur Meiſter in der Muſik, ſondern „auch Weltweiſen waren!“ und nehme ſie nach Platonis Verſtande, welchen der Herr M. Mizlet im 5ten Theile des erſten Bandes der muſikaliſchen Bibliothek auf der 38 und 39ten Seite kund gemacht.

§. 20. Da der Herr M. Mizler ſchon ausführlich bewieſen, daß der critiſche Muſicus im dritten

Stücke

Stücke die theoretiſchen und practiſchen Theile der Muſik unrichtig aus einander geſetzet, und zugleich ſich ſelbſt widerſprochen, indem er auf der 19ten Seite die mathematiſchen Unterſuchungen von der Theorie ausgeſchloſſen, und doch auf der 20ſten Seite wieder angenommen; ſo werden meine Leſer mit dieſer aufrichtigen Anzeige verhoffentlich zufrieden ſeyn, und mit mir denken: Einem Zeitungsſchreiber deutet man es nicht ſo übel, als einem Critico, wenn er dasjenige Mährchen widerrufet, welches er vorher auf der hamburger Börſe für eine Wahrheit ausgegeben.

§. 21. Im **vierten Stücke** machet der critiſche Muſicus nicht nur ſeine eigene, ſondern auch eines Ungenannten Erklärung der Melodie bekannt, deren erſtere zu wenig, und die andere zu viel ſagt. Vielleicht erwecket dieſer doppelte Umſtand bey einigen meiner Leſer ein Verlangen nach einer **Sacherklärung**, aus welcher ſich alle Lehrſätze der Melodie herleiten laſſen? Wohlan, hier iſt ſie, wie ſelbige belobter **M. Mizler** ſchon 1736 niedergeſchrieben, und 1739, in ſeinen **Anfangsgründen des Generalbaſſes**, 155 §, wiederholet hat, unter folgenden Worten: „Die Hauptmelodie iſt eine ſolche natürliche und abgemeſſene Verbindung verſchiedener hoher und tiefer „Töne nach einander, welche ihr beſtändiges Abſehen „auf den harmoniſchen Dreyklang hat, und auf welche ſich die ganze Ausarbeitung eines muſikaliſchen „Stückes gründen muß, und ordentlicher Weiſe die „höchſten Töne hat." Hat iemand bey müßiger Zeit die Geſchicklichkeit, aus dieſer vollſtändigen Definition etwas nützliches zu ziehen, und ſelbiges der

lehrbegierigen Welt mitzutheilen, der wird ſich ſo wohl Ehre als Dank erwerben.

§. 22. Ich halte diejenigen Melodien für die beſten, welche, ohne harmoniſche Begleitung ſchon einen deutlichen Abriß der vorhabenden Erregung oder Stillung des Gemüths aufweiſen. Auf die Frage: Wie gelangt man denn zur Verfertigung ſolcher würkenden Melodien? gebe ich zur Antwort: Man leſe des critiſchen Muſici wohlgerathenes **fünftes Stück** mit Bedacht, ſo wird man ſich durch deſſen lebhafte Ausdrücke doch nicht abhalten laſſen, den melodiſchen Eisbrecher, ich meyne des ruhmwürdigen Herrn **Mattheſons Kern melodiſcher Wiſſenſchaft,** und noch vielmehr deſſelben **vollkommenen Capellmeiſter** zu Rathe zu ziehen. Wer aber hier noch zu wenig melodiſchen Troſt findet, der lerne die einzelen Klänge, nach Beſchaffenheit der Gemüthsbewegungen, in dem harmoniſchen Dreyklange aufzulöſen. Oder deutlicher: Man verſchaffe ſich, vermittelſt der Mathematik und Philoſophie, eine möglichſt-vollkommene Erkenntniß der Töne und der Gemüthsneigungen, wie ſolche in den **Mizleriſchen** Schriften mehr als einmal angerathen worden.

§. 23. Wegen des **ſechſten Stückes** habe ich im 4 und 5ten §. ſchon mehr beygebracht, als dem daſelbſt ungenannten Briefſteller lieb ſeyn wird. Im **ſiebenten Stücke** findet man nachdrücklich erwieſen, daß das Lächerliche und Unordentliche in den Opern nicht nur von den Poeten, ſondern auch von den Componiſten, Sängern und Sängerinnen entſtanden.

§. 24.

§. 24. Wüßte mancher erfindungsarmer Componiſt, daß das folgende **achte, neunte** und **zehnte Stück** hauptſächlich von der muſikaliſchen Erfindung und Schreibart handele; er würde ſelbige unbeſehens, als einen ſonderbaren Inventionskaſten, gerne mit etlichen Ducaten bezahlen: in der Hoffnung, ſich zeitlebens damit zu behelfen. Wie aber die Uebereilung niemals nützlich iſt, alſo wird man, nach meinem ohnmaßgeblichen Rathe, dieſen koſtbaren Einkauf ſo lange verſchieben, bis man meine völlige Beurtheilung in gehörige Betrachtung gezogen. Itzt will ich nur anzeigen, daß der critiſche Muſicus ſich abermal widerſpricht, indem er auf der 57ſten Seite die Kunſt der Natur vorzieht, wenn er ſchreibet: „Die Kunſt muß insgemein verſchaffen, daß die Na„tur ihre Kräfte ordentlich und vernünftig an den „Tag bringen kann.“ Hingegen 65 S. bekennet er ganz recht mit **Schellhafern**:

„Die Kunſt kann nur den Schein und nicht das Weſen geben.
„Folgt ſie nicht der Natur, ſo fehlt ihr Kraft und Leben.

Er ſuche demnach den nöthigen Unterricht im 5ten Theile der muſikaliſchen Bibliothek, auf der 55 bis 63ſten Seite; ingleichen auf der 72 und 73ten Seite; wie auch in des Herrn Prof. **Gottſcheds** **critiſchen Dichtkunſt.**

§. 25. Das **eilfte Stück** iſt ein Brief, welchen der critiſche Muſicus, allem Anſehen nach, an ſich ſelbſt mit der Unterſchrift: **Lucius** abgefaſſet, um vielleicht ſeinen H... Gönnern einigermaßen Recht zu laſſen, welche ihm, wegen der vorher allzuſehr verachteten italieniſchen Muſik und Oper, gegründete

Einwürfe gemacht. Das zwölfte Stück handelt von den vornehmſten Eigenſchaften, welche ieglicher practiſche Muſicus, Sänger und Spieler, nothwendig beſitzen muß. Der im dreyzehnten und vierzehnten Stücke wohlgerathene Vortrag von der hohen, mittlern, niedrigen, ſchwülſtigen, ungleichen und niederträchtigen Schreibart wird mit des Herrn Cant. Bokemeyers feinen Gedanken über den mancherley Styl friedlich beſchloſſen. Wer Gelegenheit hat das X. Capitel des mehrgedachten vollk. Capellmeiſters 68 bis 93 Seite durchzugehen, der wird die dazu gebrauchte Zeit nicht bereuen, und mit dem Herrn M. Mizler geſtehen müſſen, daß nicht der critiſche Muſicus, ſondern Herr Mattheſon der erſte ſey, der von den mancherley muſikaliſchen Schreibarten was taugliches entworfen. Man ſehe muſikal. Bibliothek I. Band, 6. Theil, 18 bis 20 Seite. Im funfzehnten Stücke beſchäftiget ſich der critiſche Muſicus, den italieniſchen, franzöſiſchen, deutſchen und pohlniſchen Styl ſo gut zu unterſcheiden, als ſelbiger bereits in den mattheſoniſchen Schriften unterſchieden worden.

§. 26. Nachdem er im ſechszehnten Stücke über den allzuſtarken Gebrauch der hohen Singeſtimmen in der Oper ſich beſchweret, ſo thut er auf der 125 und folgenden Seiten einen Vorſchlag: „Wie „man in Deutſchland eben die Vorzüge erlangen „könne, welche Italien, in Anſehung der Diſcantiſten „und Altiſten, zu beſitzen glaubet; und wie man bey „uns eben auch die beſten Sänger und Sängerinnen „erhalten ſoll, damit wir unſerer eigenen Nation die„jenigen Belohnungen ertheilen mögen, die wir un-

„nöthi-

„nöthiger Weiſe den undankbaren Ausländern zu„wenden, dadurch aber uns ſelbſt beſchimpfen.“ So vernünftig und practicabel dieſer Vorſchlag auch ſcheinet, ſo dürfte doch deſſen Bewerkſtelligung noch eine ziemliche Zeit ausgeſetzet bleiben. Denn ſo angenehm dergleichen Vorſchläge manchem zu leſen ſeyn mögen, deſto mehr Schwierigkeiten würde derjenige finden, der ſolche weitausſehende Dinge ohne Beyſtand hoher Obrigkeit anfangen, geſchweige fortſetzen wollte. Man widerſpreche mir eher nicht, bis man der Sache nachgedacht, oder ſelbige zur Würklichkeit gebracht.

§. 27. Im **ſiebenzehnten** und folgenden Stücken hat der critiſche Muſicus den Hauptendzweck und die Wichtigkeit des Kirchenſtyls überhaupt, nach ſeiner Art, ſehr wohl bemerket, und auf der 130 bis 136ſten Seite von der muſikaliſchen Einrichtung der geiſtlichen Cantaten vors erſte geredet, und zugleich den Poeten ein und andere nöthige Wahrheit geſaget. Im **achtzehnten Stücke** unterſuchet er beſonders die **Miſſen, Motetten, Oden,** ingleichen die Sätze mit einer, mit zwey oder drey Singeſtimmen. Und damit das vierte Blat nicht leer bleibe, hat der im 25ſten §. bekannt gemachte **Lucius** ſolches mit einem poſtfreyen Briefe verhindert. Das **neunzehnte Stück** handelt noch ins beſondere von den Motetten, und das **zwanzigſte** unterſuchet das dramatiſch eingerichtete Oratorium. Im **ein und zwanzigſten Stücke** befindet ſich ein Brief, welchen der Q. M. **Thareus,** nicht nur wegen einer fremden, ſondern auch wegen ſeiner eigenen Erklärung der Melodie, an den critiſchen Muſicum abgelaſſen.

§. 28. Im zwey und zwanzigſten Stücke wird die auf der 160ſten Seite zurückgelaſſene muſikaliſche Beſchaffenheit der Oratorien nachgeholet. Am Ende beantwortet unſer ſonſt jähzorniger Criticus den ſtachlichten Brief, welchen ſein unbekannter Flavius beyfügen laſſen, wider Vermuthen mit der größten Gelaſſenheit, und beweiſet alſo, nach Anleitung der 175ſten Seite, mit einem rechten Meiſterſchluſſe, daß er in der Theorie der Muſik unverbeſſerlich ſey. Wie nun ieglicher unpartheyiſcher Leſer dieſes verneinet, alſo werde ich, bey Gelegenheit des 71 und 72ſten Stückes, das noch fehlende Siegel draufdrücken.

§. 29. Im drey und zwanzigſten Stücke wird anfänglich gemeldet, daß die Reguln bisher in keiner Schreibart weniger als in der theatraliſchen geachtet worden. Ferner wird von der poetiſchen Einrichtung der Oper, ſo wohl in dieſem als folgenden 24 und 25ſten Stücke, viel nützliches beygebracht, und zuletzt den Operncomponiſten eine und andere bekannte Anmerkung erinnerlich gemacht.

§. 30. Im ſechs und zwanzigſten Stücke nimmt der critiſche Muſicus von ſeinen Leſern auf einige Zeit Abſchied. Zwar nicht aus Mangel der Materie: denn er geſtehet, daß er nur von den wenigſten Theilen der Muſik auf das kürzeſte gehandelt habe; ſondern er will, laut der Vorrede, ſeinen Leſern unterdeſſen Zeit laſſen, ihm entweder Recht zu geben, oder Einwürfe zu machen. Beydes ſoll ihm gleich angenehm ſeyn. Das erſte würde ihn ſo wenig aufblaſen, als ihn das letzte verdrüſſen könne. Wie ſchlecht er aber ſein Verſprechen gehalten, liegt leider

am Tage. Ferner betauret er auf der 202 und folgenden Seite, daß er nicht noch mehrere Briefe eingeſchaltet, welche dem im ſechſten Stücke befindlichen gleich ſind. Und ich betaure mit allen vernünftigen Leſern, daß er ſeine, ſonſt nicht gänzlich zu verwerfende, Schrift mit dergleichen Anzüglichkeiten beſchmuzet und beſchimpfet. Auf den fünf letzten Seiten hat er ſich mit den Muſikanten, welche in dem bekannten ſatyriſchen Componiſten ſonſt Pfeifhans, Centrum, Bocksmerten, Leyermatz, Scheergeiger und Jean Tambour heiſſen, niederträchtig herumgeworfen, wofür er aber ſchon gebührend abgeführet worden, wie aus den im 5 und 6ten §. angezeigten Schriften zu erſehen.

Zweyter Theil
des mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilten critiſchen Muſici.
von 1739. bis 1740.

§. 31.

Damit dieſer zweyte Theil meiner Recenſion nicht ohne Einleitung erſcheine, ſo entlehne ich, mit Erlaubniß des Herrn Capellmeiſter Mattheſons, folgende nachdrückliche Worte, welche in der Vorrede zu ſeinem vollkommenen Capellmeiſter, auf der 9 und 10 Seite, alſo lauten: „Halbſcherzend „muß ich dem unpartheyiſchen Leſer klagen, daß mei„ne arme muſikaliſche Critik nun ſchon zwey„mal bey lebendigen Leibe hat ſpuken müſſen, und „zwar unter der Verkleidung eines Domino, zur „Verbergung ihres ſchönen Geſchlechts. ‥ ‥ ‥ Bey

„der Ausgabe des erſten Theils ließ man ſich gar „nichts merken: Die Wiederkunft geht eben ſo ſtille „zu; ob ich gleich, auf Erblickung und äuſſerliche „Betrachtung des ſogenannten **critiſchen Muſi-** „**cus**, ſchier ſchwören mögen, ich hätte ihn ſelbſt ge- „macht. Aber man wollte ſogar, auch auf Erin- „nern, meines Vorgangs nicht einmal gedenken. ‥ „Doch will ich dieſen guten Schatten bitten, ins künf- „tige blöden Leuten keine fernere Furcht einzujagen: „Und wenn er ja die Rolle eines Popanzes ſpielen „will, ſolches nicht unter einer mir gehörigen Maske „zu thun. Ich will ihm lieber auf die Faſtnacht „eine andere und ganz neue ſchenken, die ihn weit „beſſer kleiden ſoll, als die entlehnte. Ey! hat denn „nun ein Menſch nicht mehr ſo viel eigenes, als die „Aufſchriften ſeiner Bücher? daß ich des Inhalts „geſchweige. ‥ Es kommt gar viel auf die Ru- „brik eines Buches an: bisweilen mehr, als auf das „Nigrum. Daher iſt dergleichen Wegfiſchung eben „nicht ſo gar angenehm; ob ich ſie mir gleich für eine „Ehre nehme, und deswegen nicht böſe bin. Dantur „enim honores moleſti.“

§. 32. **Im ſieben und zwanzigſten Stücke,** auf der 1 und 2 Seite dieſes zweyten Theils redet der critiſche Muſicus von ſeinen Freunden und Fein- den. Unter die Freunde rechnet er die Ungenannten, welche ihn zur baldigen Fortſetzung und Ausführung der angefangenen Critic veranlaſſet. Unter den ver- meynten Feinden verſtehet er diejenigen, welche an ihn ſolche vernünftige Erinnerungen höflichſt haben ergehen laſſen, wie er auf der 8 Seite des erſten Theils und in der dazu gehörigen Vorrede verlanget. Ich

habe aber ſchon angezeiget, daß er ſolche ſehr unbeſcheiden erwiedert, wodurch er zu verſtehen gegeben, daß, ob er gleich hin und wieder Einwendungen vermuthet, doch bis hieher nirgends verſprochen habe, beſcheiden und gründlich zu antworten. Das heißt: ein Wort, ein Mann. Dieſer worthaltende Mann ſagt zwar unten auf der 2 Seite: „Ich werde mich „bemühen, in dieſem Theile von allen noch übri„gen wichtigen Sachen, Umſtänden und Vorfällen „der Muſik zu handeln.“ Daß er aber ſein Verſprechen nicht erfüllet, bezeuget er ſelbſt im 78 Stücke und in der zweyten Vorrede. Ich nenne alſo beyde Theile des critiſchen Muſici, nach ſeinen eigenen Worten, „ein mangelhaftes und ohne gnugſame „Urſachen abgebrochenes Werk. = = = Und was „achtet man überhaupt ein Buch, wenn es ohne „Schluß und Ende iſt, und wenn es gleichſam in der „Geburt wieder erſticket, weil es ſein gehöriges „Wachsthum noch nicht erreichet hat?“

§. 33. Auf der 3 Seite verſpricht der critiſche Muſicus dreyerley: **erſtlich**, nach der im vorigen Theile angefangenen Gewohnheit, die Fehler und Mängel der Muſikanten freymüthig zu entdecken und lächerlich zu machen. Man erſiehet aber auf vielen Blättern, daß er vielmehr ſich ſelbſt wider Willen lächerlich gemacht. **Zweytens** will er ſeine ehemaligen Correſpondenten hier befriedigen. Und ich ſage ihm nochmals frey: er würde, ſeinem Zwecke zufolge, vernünftig gehandelt haben, wenn er, an ſtatt ſeiner erdichteten Briefe und ſchmähſüchtigen Blätter, gründliche Unterſuchungen über wichtige Materien angeſtellet hätte. **Drittens** verheiſſet er, durch-

gehends

gehends dahin zu trachten, wie man das wahre Weſen der Muſik deſto ſchärfer und genauer erkennen und einſehen möge. Da er aber diejenigen Wiſſenſchaften von der Compoſition durchaus verbannen will, durch welche man das wahre Weſen der Muſik genau erkennen lernet; ſo beweiſet er dadurch, daß er „nicht Kräfte genug beſitze, dieſes angefangene „Werk zu ſeiner eigenen Ehre und zu der Leſer Nu„tzen fortzuſetzen, und ſein Verſprechen gebührend „zu erfüllen.“

§. 34. Ein ſicheres Merkmal ungezogener Kinder iſt, wenn ſie über beſcheidene Erinnerungen ſich trotzig bezeigen, und etliche vernünftige Einwürfe für eine Menge Scheltwörter und Grobheiten unbeſonnen ausſchreyen. Aber wie ſoll man folgenden Umſtand benennen, da unſer wohlgezogener Criticus, auf der 4 und 5 Seite, ſeinen vermeynten Feinden ganz treuherzig ins Ohr ſaget, daß er ins künftige gar nicht an ſie gedenken, noch ſich mit ihnen weiter einlaſſen wolle? Und dem ohngeachtet hat er in dieſem zweyten Theile hin und wieder ſich gegen ſie ſo unleidlich aufgeführet, daß ich mich nicht erinnern kann, in den heftigſten Streitſchriften dergleichen ſchmähende Anzüglichkeiten geleſen zu haben. So tröſtlich ihm etwa die, von dem Herrn Ceremonienmeiſter König, geborgte Gedanken hierzu geſchienen: ſo nachdrücklich ſchläget er ſich mit ſeinen eigenen Worten, welche im erſten Theile, auf der 178 Seite alſo lauten: „Iſt es nicht thöricht, dasjenige zu verwerfen, „was man nicht einſiehet, und iſt es nicht abge„ſchmackt, der Vernunft und der Natur halsſtarrig „zu widerſprechen? Gewiß! die Unwiſſenheit, wenn

„ſie

„ſie ihr männliches Alter erreichet, ſich durch eine „Menge Vorurtheile befeſtiget, und endlich alle ver„nünftige Ueberzeugungen und alles billige Nachſin„nen aus der Seele verbannet hat, kann unmöglich „andere Würkungen hervorbringen. Sie wider„ſpricht der Wahrheit, ſie verwirft die Natur und die „Vernunft, ſie achtet keine Vorſtellungen, und in die„ſem Stolze bringet ſie es auf das höchſte.“

§. 35. Weil endlich der Criticus auf der 5 Seite ſich erbietet, ſeine dunkeln und irrigen Sätze entweder deutlicher zu erklären und zu vertheidigen, oder auch die Fehler zu erkennen und zu verbeſſern; ſo muß ich erſt erwarten, ob er mir, beſſer als andern, Wort halten werde. Widrigenfalls wird ſich ſchon iemand finden, der ihn, nach Anleitung ſeiner 7 Seite, noch nachdrücklicher überführet, daß er einer Gattung aufgeblaſener und lächerlicher Scribenten nachgeahmet, die alle ihre Einfälle ohne Wahl, Ordnung und Unterſchied, zu Papiere bringen: weil ſie ſich immer befürchten, es möchte ihnen irgend ein treflicher Gedanke entwiſchen, und welche kaum die Stunde erwarten können, da ſie ihre Kinder unter der Preſſe hervorkriechen, und öffentlich ausgeſtellet ſehen.

§. 36. Das 28 und 29 Stück iſt eine weitere Ausführung der im 25 Stücke angefangenen Abhandlung des theatraliſchen Styls in der Muſik. Obgleich von der 9 bis 13 Seite kein ordentlicher Vortrag anzutreffen iſt; ſo geſtehe ich doch, daß die Hauptabſicht eines Componiſten die Erregung und Stillung der Affecten ſey. Dargegen verhoffe ich, der Herr Verfaſſer werde folgender Reihe meiner Gedanken nicht widerſprechen können, nämlich: Von

der

der Erregung und Stillung der Gemüthsbewegungen handelt die Moral; dieſe gründet ſich überhaupt, wie alle Wiſſenſchaften, auf die Metaphyſik; ins beſondere aber auf die Phyſik; und dieſe letztere auf die Mathematik. Folglich würde der critiſche Muſicus weit beſſer gefahren ſeyn, wenn er ſich vors erſte um eine gründliche Abhandlung von den unterſchiedenen Gemüthsbewegungen bemühet hätte. Allein er mag wohl gedacht haben: Das ſind der ſauren. Ferner hätte er die Mittel zur Erlangung des kaum erwehnten Endzweckes, nämlich die muſikaliſchen Töne, mathematiſch und phyſikaliſch unterſuchen ſollen: da ſich denn ſo wohl die Nothwendigkeit ihrer Vergleichung unter einander ſelbſt, als auch die Nothwendigkeit der Vergleichung einer und der andern Tonfolge mit einem und anderm Affecte würde angegeben haben. Zu dieſen höchſtnöthigen Unterſuchungen gehöret auch, was er auf der 13 Seite von der Wahl der Inſtrumente nach Beſchaffenheit der vorhabenden Gemüthsbewegung; ingleichen auf der 14 und 23 Seite von den Stufen der Affecten, und von der Töne Eindringung in das Innerſte des Herzens ganz recht erinnert, aber im geringſten nicht ausgeführet hat. Wie man nun hieraus erſiehet, daß dem critiſchen Muſico bisweilen etwas gutes vor Augen und Ohren ſchwebet, wovon er aber nur dunkle Begriffe hat; alſo würde es freylich wohlgethan ſeyn, wenn er des Herrn M. Mizlers wohlmeynendem Rathe gefolget hätte, oder noch folgen wollte, nämlich die hierzu nöthigen Wiſſenſchaften noch zu erlernen: Alsdenn wird er mit Beſtande der Wahrheit, S. 12. ſchreiben können: „So muß denn der Componiſt bey

„der

„der Erfindung ſeines Hauptſatzes, und bey der „vorher bedachten Einrichtung nicht nur deſſelben „allein, ſondern auch der Folge oder der Ausarbei„tung, nämlich der Schreibart, allemal auf die Na„tur ſehen. Dieſer nachzuahmen haben wir die „muſikaliſchen Töne. Nachdem man aber dieſelben „neben einander oder zuſammenſetzt, ſie ſelbſt auch „mannigfaltig und auf unzählige Art zu verändern „ſind, nachdem hat man auch, bey der Verfertigung „muſikaliſcher Sachen, Mittel und Gelegenheit ge„nug, demjenigen nachzukommen, was ein Compo„niſt zu erwegen hat.“ Da der Criticus die auf der 24 Seite verſprochene Abhandlung von den Paſtoralen noch nicht geliefert, ſo muß man unterdeſſen mit gehörigem Danke erkennen, daß er uns, bis auf weitern Beſcheid, des Herrn Prof. **Gottſcheds critiſche Dichtkunſt** angewieſen.

§. 37. Das 30 Stück redet die Verächter der Muſik an, und beweiſet nachdrücklich, daß die Muſik der Andacht nicht hinderlich ſey, und daß ſie bey allen geiſtlichen Handlungen ohne Anſtoß und Aergerniß könne und von rechtswegen müſſe gebrauchet werden. Gewiß, wer dieſes Stück gegen etliche vorhergehende und nachfolgende mit Bedacht hält, der wird zu zweifeln anfangen, daß die 78 Stücke des critiſchen Muſici nur von einer Perſon abgefaſſet worden. Jedoch was würde es der lieben Muſik ſchaden, wenn gleich verſchiedene geſchickte Männer über die vielen Theile der edlen Muſik critiſche Unterſuchungen anſtellten? In dieſer Abſicht ſagt der ſchon angeführte Herr **Mattheſon**, in der Vorrede zu ſeinem **vollk. Capellmeiſter**, auf der 27 Seite, ganz recht: „Ein

„ein-

„einziger Wunſch und Wille beglückt doch nicht ie„dermann. Mir iſt es eine Freude, eine groſſe „Freude, daß ich die Zeiten endlich erlebe, da ſich „andere geſchickte Männer bemühen (abſonderlich „der ruhmwürdige critiſche Muſicus, in ſei„nem dreyßigſten Stücke, welches ich für ei„ne wohlausgearbeitete Copey meiner Ori„ginalgedanken erkenne,) mit mir an einem Jo„che zu ziehen, an welchem ſie mich nun ſo lange „ganz allein, wie Kinder in ihren Banden, mit un„barmherzigen Augen haben zappeln geſehen. Je„der trage denn das Seine fernerhin treulich und „unparteyiſch bey, mit Behutſamkeit, nach ſeinem „Maaße. Nur laßt keinen verhaßten Streit, kei„nen anzüglichen Federzwiſt unter uns einſchleichen. „Auch kein ſtörriſches Verſchweigen und angeſtelltes „Vorbeygehen ſolcher, die uns vorgearbeitet, und aus „deren Brunnen wir geſchöpfet haben. Die Dank„barkeit erfordert ein anders. Es gehet anders oh„ne Verdruß nicht ab, und auf die zwote oder dritte „Hand kommts bald herum. Man muß einem „ieden das Seinige geben, und Recht wiederfahren „laſſen. Gar zu viele Aemulation verletzet. Ver„einigte Kräfte ſind die ſtärkſten.“

§. 38. Das 31 Stück enthält zween Briefe, welche ein ohnmächtiger **Cornelius** und ſchmachtender **Ventoſo** abgefaſſet, um ſich an zween geſchickten Männern öffentlich zu rächen, welche ihm niemals etwas zu Leide gethan. Wie ſehr wird er über ſeine liſtige Erfindung gelacht haben, in der Meynung, andere Leute würden ſich darüber höchlich verwundern, und ſogleich bey ihm das Hechelmachen lernen wollen.

Ich kann niemanden verbieten, dieſe zween Briefe vor weit ſchändlichere Pasquille zu halten, als den bekannten Statuen zu Rom, Paſquino und Marforio, iemals angeheftet worden. Jedoch, vielleicht hat der ſchmähſüchtige Verfaſſer ſich darüber nun ſatt gelacht. Vielleicht empfindet er ſchon die ſchmerzhafteſten Gewiſſensbiſſe, welche auf ſolche beiſſende Schreibart, als eine gerechte Belohnung, unausbleiblich erfolgen. Vielleicht gereuet ihm, daß er im erſtern Briefe den weitberühmten Herrn Capellmeiſter **Bach**, mehr nach den vorgefaßten Meynungen anderer, als aus eigener Ueberzeugung tadeln wollen. Vielleicht ſchämet er ſich, daß, indem er des Herrn M. **Mizlers** rühmenswürdige Erfindungen durch das zweyte Schreiben lächerlich machen wollen, er ſich ſelbſt zum Gelächter dargeſtellet. Und vielleicht wünſchet er ſich, diejenigen Wahrheiten zu verſtehen, welche in den **mizleriſchen Anfangsgründen des Generalbaſſes** 40 bis 64 §; ferner 159 bis 160 §; ingleichen 164 bis 166 §. vorgetragen worden. Ja wenn er ein wahrer Freund der Muſik iſt, ſo ſehnet er ſich mit allen Lehrbegierigen nach der vollſtändigen Abhandlung der beyden Wahrheiten, welche der Herr M. **Mizler** im erſten Bande der muſikaliſchen Bibliothek angemeldet, nämlich auf der letzten Seite der erſten Vorrede lautet die eine Wahrheit alſo: „**Die Töne werden im Ohr nach ihren Ver„hältniſſen auf der nervöſen Haut im kleinen, „und zwar verkehrt, beſchrieben, ſo wie in „der Retina im Auge alle Dinge, von wel„chen Strahlen in das Auge fallen können, „ſich im kleinen abmahlen.**“ Und auf der 48

Seite des 5 Theils zeiget er an: „Die Kräfte, „die ein muſikaliſches Intervallum hervor„bringen, ſind Quadrate von den Grund„zahlen der Intervallen. Und der Raum, „in welchen die Intervallen eingeſchloſſen „werden, ſind Cubi von den Grundzahlen.“ Jedoch dismal genug von den mizleriſchen Erfindungen.

§. 39. In dem 32, 33 und 34 Stücke wird die ſchon zweymal abgebrochene Unterſuchung der theatraliſchen Schreibart zu Ende gebracht, und erſtlich von Beobachtung der Worte; zweytens von den Characteren der Perſonen; drittens von den Stellungen und Bewegungen der Sänger; viertens von der Beſchaffenheit der Schaubühne etwas ausführlicher gehandelt. Man erſiehet hieraus, daß der critiſche Muſicus die zu Hamburg gefundene Gelegenheit ſich ziemlich zu Nutze gemacht, von der bisherigen Einrichtung der Opern klare Vorſtellungen zu erlangen. Man bemerket aber auch, daß er hievon nicht als ein Criticus, ſondern, in Ermangelung vollſtändiger Begriffe, nur als ein Hiſtoricus geſchrieben. Hat ein Anfänger der Compoſition Gelegenheit, etliche gute Opern durchzugehen, ſo kann er dadurch weit mehr Einſicht erlangen, als aus des Critici zuſammengeſtoppeltem Vortrage, in welchem zwar hin und wieder einige Wahrheiten angemeldet, aber nicht richtig aus einander geſetzet ſind. Auf der 48 Seite ſchreibt er zwar gar recht: „Regeln, die aus der Vernunft und „Natur entſtehen, können durch kein Anſehen der „Perſon und durch keine Gewohnheit aufgehoben „werden. Sie bleiben unbeweglich und allezeit ge-

„grün-

„gründet.“ Allein wie gelanget man denn zu dieſen unveränderlichen Regeln? Kann es wohl durch die wankende und betrügliche Einbildungskraft einzig und allein geſchehen, welche, nach dem Zeugniße der Weltweisheit, nur **zu dem niedern Theile der Seele** gehöret? Muß man nicht die Abſicht und die Mittel der Muſik **durch den höhern Theil der Seele**, nämlich durch den Verſtand, vorher gleichſam anatomiret haben, ehe man zu den Regeln der Natur gelangen kann? Muß alſo ein Candidat der oberſten Compoſitionsclaſſe von den Gemüthsbewegungen nicht mehr verſtehen, als ein gemeiner Moraliſt? Kann einer wohl ein vollkommener Componiſt ſeyn, ehe er die geſchickteſten Tonfolgen mit den verſchiedenen Graden der ſinnlichen Luſt und des ſinnlichen Abſcheues richtig zu vergleichen weiß? Getrauet ſich aber der critiſche Muſicus, dieſes ohne Mathematik und Phyſik zu erlernen und werkſtellig zu machen?

§. 40. Ferner ſagt er auf der 59 Seite ganz recht: „daß ein hoher und tiefer Diſcant, Alt, Tenor „und Baß beſondere Eigenſchaften habe, und zu gewiſſen Vorſtellungen, Leidenſchaften und Charactе„ren immer eine Stimme geſchickter als die andere „ſey.“ Aber warum hat er nicht ins beſondere angezeiget, welche Stimme zu dieſer oder jener Vorſtellung ſich am beſten ſchicke? So viel Luſt er hin und wieder zum critiſiren blicken läſſet, ſo wenig Geſchicklichkeit zeiget er bey Unterſuchung der wichtigſten Materien: indem er meiſtentheils nur die Namen der Sachen mit vielem Wortgepränge wiederholet, oder aufs höchſte dasjenige zierlich beſchreibet, was

in der Muſik ſchon üblich geweſen. Wer ihn alſo für einen **Nachſchreiber bey der muſikaliſchen Canzeley** hält, der giebt ihm ſeinen gebührenden Rang. Ein Criticus aber iſt er nicht, weil er, wie ſchon mehr als einmal erwieſen, nur die langſame Erfahrung nach der ſchlendrianiſchen Mode zum Leitſtern gebraucht, anbey diejenigen Wiſſenſchaften verwirft, durch welche man das wahre Weſen der Muſik erkennen lernet. Folglich ſagt er auf der 64 Seite grundfalſch: „Ich bin in dieſer Materie der „Vernunft und der Natur gefolget.“

§. 41. Bey Durchleſung des 35 und 36 Stücks erinnere ich mich eines Predigers, welcher in öffentlicher Verſammlung unterſuchte: **ob Nothlügen erlaubt wären?** Nachdem er nun alle ihm bekannte Meynungen vorgebracht; ſo that er folgenden artigen Ausſpruch: **Nothlügen ſind nur demjenigen erlaubt, der ſie zierlich bemänteln kann.** So wenig nun hieraus folget, daß ich den Verfaſſer des im 35 und 36 Stücke befindlichen Traumes für einen ſolchen Mantelſchneider geſcholten; ſo wenig hat der critiſche Muſicus auf der 65 und 66 Seite erwieſen, daß er nicht wiſſe, wer den eingeſchalteten Traum erdacht, oder wer ſelbigen unter ſeine Papiere geſteckt. Und ſo klugdünkend ſich der verkappte Verfaſſer bis zur 80ten Seite anſtellet, ſo unvorſichtig läſſet er ſeine ſchmähſüchtigen Abſichten unter dem zerlappten Mantel hervorgucken. Geſetzt nun, der critiſche Muſicus könnte beweiſen, daß dieſer erdichtete Traum von fremder Hand unter ſeinen Papieren verſteckt gelegen; ſo hat er ſich doch, durch deſſelben Bekanntmachung, faſt gleiche Verantwortung auf den Hals gezo-

gezogen: welcher er nicht anders, als durch öffentlichen Wiederruf entgehen kann. Vielleicht werden ſich meine Leſer, die mich von Jugend auf gekannt, ſehr wundern, daß ich weder dieſen beyden noch etlichen vorigen Stücken keine gewöhnliche Satyre entgegen geſtellet. Ich kann nicht leugnen, daß ich ſonſt öfters für mich und andere gute Freunde dergleichen itztbeliebte Sächelgen, meiſtentheils in gebundener Rede, öffentlich hervortreten laſſen. Dargegen müſſen ſie auch geſtehen, daß ich niemals verehrungswürdige Perſonen ſpitzig angezwacket, oder hämiſch beſchimpfet. Folglich wiſſen meine tugendhafte Freunde, daß ich iederzeit die Geſchicklichkeit verabſcheuet, einer leichtſinnigen und ſchmähſüchtigen Fabel eine wichtige und ernſthafte Satyre entgegen zu ſetzen.

§ 42. Das 37 und 38 Stück iſt hauptſächlich den **Sylbendehnungen** gewiedmet; wobey vorläufig vom Accente, von den lautenden und mitlautenden Buchſtaben, von langen, kurzen und Zwitterſylben, von jambiſchen, trochäiſchen und dactyliſchen Verſen, von geraden und ungeraden Tacten, und andern hier einſchlagenden Dingen, bald links bald rechts gehandelt wird. Ich könnte zwar hier wegen unterſchiedener falſchen und dunkelen Ausdrücke vieles beybringen. Weil aber in der **mizleriſchen muſikaliſchen Bibliothek**, I. B. 4 Th. 83 S. ſolgendes nützliches Werk: **Die vernünftige und wohlanſtändige Sylbendehnung, bey der Ausdrückung eines muſikaliſchen Textes angewieſen, und als eine Probe der unter Händen habenden Kunſt, eine gute Melodie zu machen,**

dargeleget von Heinrich Bokemeyer, Cantore der Fürſtlichen Schule in Wolffenbüttel, angemeldet worden; ſo will ich dem gelehrten Herrn Verfaſſer in der Hauptſache nicht hinderlich ſeyn, ſondern nur über einige Nebenumſtände meine Gedanken eröffnen. Ich habe hin und her gedacht, wodurch etwa der critiſche Muſicus verleitet worden, folgende grundloſe Worte 86 S. zu ſchreiben: „Ein „Tact, deſſen Theile gerade ſind, iſt in ſich ſelbſt allemal trochäiſch: ſo wie ein Tact, deſſen Theile „ungerade ſind, allezeit dactyliſch iſt.“ Als mir aber die 84 Seite wieder vor Augen kam, mit dieſer Verſicherung: „Es giebt jambiſche, trochäi„ſche und dactyliſche Verſe;“ ſo entdeckte ſich, was ich haben wollte. Zugleich erinnerte ich mich, dieſe tröſtliche Nachricht, in den mancherley Anweiſungen zur deutſchen Poeſie, vielmals geleſen zu haben: ohne damals zu vermuthen, daß ein critiſcher Muſicus die Theile der geraden Tacte auf den Trochäum, und die Theile der ungeraden Tacte auf den Dactylum gründen würde. Lauter critiſche Meiſterſtücke! Laßt uns deren etliche betrachten!

§. 43. Erſtlich verſtößt er ſich wider die leichteſte Regul der Vernunftlehre, indem er drey unterſchiedene Dinge, nämlich den Trochäum, Spondäum und Pyrrhichium für einerley hält. Ein Trochäus beſtehet, wie bekannt, aus zwey ungleichen Sylben, deren erſtere lang, die andere kurz iſt. (- ◡) Hingegen ein Spondäus hat zwey gleiche lange Sylben, deren erſtere aber iedesmal accentuiret iſt. (--) Und ein Pyrrhichius beſtehet aus zwey gleichen kurzen Sylben, deren erſtere ebenfalls, wegen ihres

bey

bey ſich führenden Accents, den Vorzug vor der andern durchgehenden hat. (◡◡) Der critiſche Muſicus erwähle nun einen **geraden Tact**, z. E. den leicht begreiflichen $\frac{2}{4}$, und gebe wohl acht, ob er bey Anhörung des erſten Viertels mehr Zeit als bey dem andern nöthig habe? Ingleichen, ob er bey Vernehmung des zweyten und vierten Achtels weniger Zeit als bey dem erſten und dritten brauche? Da er nun dieſe zwey unterſchiedene Umſtände hier nimmermehr erweiſen kann: weil nämlich im erſtern Falle das zweyte durchgehende Viertel eben ſo viel Zeit als das erſte accentuirte erhält; und im andern Falle das erſtere und dritte Achtel nicht mehr Zeit als das zweyte und vierte bekommt; der erſtere Umſtand aber dem **Spondäo**, und der zweyte dem **Pyrrhichio** vollkommen gleichet; ſo iſt er ſchuldig, ſeine obigen Worte öffentlich zu widerrufen, allwo er wider alle Wahrheit geſagt hat: „Ein Tact, deſſen Theile gerade ſind, iſt „in ſich ſelbſt allemal trochäiſch.“ Sollte es ihm diesfalls an **ſpondäiſchen** Beyſpielen fehlen, ſo verſichert der mehrgedachte **vollkommene Capellmeiſter**, 164 Seite, daß unſre meiſten Kirchenlieder dieſen Wort- und Klangfuß durchgehends haben. Uebrigens iſt mir wohl bewußt, daß dergleichen Verſe in der Muſik auch auf **trochäiſche** Art, und zwar mit oder ohne Puncte, zubereitet werden können, wovon aber itzt die Rede nicht iſt. Bald hätte ich gefraget: Warum ſprechen die Herren Poeten ihre ſogenannten **trochäiſchen** Verſe durchgehends auf **ſpondäiſche** Art aus? Jedoch ſtille!

§. 44. Zweytens meynet der critiſche Muſicus, 86 Seite, **daß ein Tact, deſſen Theile ungerade**

ſind, allezeit dactyliſch ſey. Man erlaube mir aber zu beweiſen, daß dieſes Vorgeben ebenfalls grundfalſch ſey: Denn der Dactylus hat bekannter maaſſen eine lange und zwo kurze Sylben. (- ◡◡) Ferner muß allen Componiſten und Poeten bewußt ſeyn, daß ein Moloſſus aus drey langen, (- - -) und der Tribrachys aus drey kurzen Sylben (◡◡◡) beſtehe, iedoch ſo, daß in beyden leztern Arten die erſte Sylbe ſcharf accentuiret ſey. Wenn man nun z. E. des Herrn Lic. Brockes Frühlingsaria:

Einziger Urſprung und Quelle der Freuden,
Geber der Sinnlichkeit, Schöpfer der Luſt!
Meine von Anmuth entflammete Bruſt
Lodert vor Eifer, dich würdig zu rühmen,
Da ſich die Felder ſo lieblich beblümen,
Da ſich die Augen in Luſtbarkeit weyden.

mit dem dactyliſchen Maaßſtabe abmiſſet, ſo wird man in den drey erſten Klang- oder Wortfüſſen durchgehends bemerken, daß die zwey kurzen Sylben niemals mehr Zeit erfordern, als die einzige lange Sylbe. Miſſet man aber obige Aria mit der moloßiſchen oder tribrachyſchen Elle aus, ſo wird man bemerken, daß iegliche Sylbe in den drey erſten Klang- oder Wortfüſſen einerley Zeitmaaß erhalte, iedoch ſo, daß iedesmal die erſte Sylbe ſchärfer als die folgenden beyden ausgeſprochen werde. Betrachtet man nun den ungeraden Tact, z. E. den $\frac{3}{4}$, ſo kann niemand widerſprechen, daß deſſen Niederſchlag (Theſis oder ſtärkerer Theil) zweymal ſo viel Zeit, als deſſen Aufſchlag (Arſis oder ſchwächerer Theil) bekommt. Wie nun hieraus zugleich erhellet, daß deſſen drey Glieder, nämlich die Viertel, einerley

nerley Zeitmaaß haben; dieſer Umſtand aber mit demjenigen übereinkommt, welchen der **Moloſſus** und **Tribrachys** im groſſen und verjüngten Maaßſtabe aufweiſet; ſo irret der critiſche Muſicus mit dem Vorgeben, „daß die ungeraden Tactarten mit dem „dactyliſchen Sylbenmaaße übereinkommen.“ Hierdurch widerſpreche ich nicht, daß man obige Aria, oder andere von ſolcher Art, in $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, oder auch in vermiſchten Tactarten, nämlich in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ ſetzen könne. Man muß mir aber auch, nach nunmehro beygebrachtem Beweiſe, eingeſtehen, daß ſolche Einrichtung nicht dactyliſch ſey.

§. 45. Da unſer Criticus, 88 Seite, richtig anzeiget, wie ein **Dactylus** in der Muſik eigentlich beſchaffen ſey, ſo widerſpricht er ſich ſelbſt wegen der 86 Seite, wovon ich im vorigen § gehandelt. Ich kann mit Wahrheit ſagen, ſo viel Widerſprüche nirgends geleſen zu haben, als in dem critiſchen Muſico, welcher mehr als einmal verſprochen, alle wichtige Sachen und Vorfälle der Muſik gründlich zu unterſuchen, und doch nicht im Stande iſt, von ſolchen geringen Dingen was gewiſſes anzugeben. Sollte man nicht auf die Gedanken gerathen, daß er durch unordentliches und flüchtiges Leſen vieler Bücher (ſ. ſeine zweyte Vorrede) ſich eine Menge vermiſchter Meynungen in den Kopf geſetzet, welche er, wegen Mangel geſunder Urtheilskraft, nicht richtig auseinander ſetzen können?

§. 46. Am Ende der 88ſten Seite, und im Anfange der folgenden, beſchreibt er drey unterſchiedene Klangfüſſe, deren ieder, nach ſeiner Meynung, ein **Trochäus** ſeyn ſoll. Wegen des erſtern gebe ich

mit allen Muſikverſtändigen meinen Beyfall, indem es heiſſet: „Wenn in der ungeraden Menſur die er„ſte und anſchlagende Note noch einmal ſo lang als „die folgende iſt, ſo iſt die letzte durchgehend und „kurz.“ Die beyden falſchen Trochäos aber laſſe ich itzt aus zweyerley Urſachen unberühret liegen: erſtlich, demjenigen nicht weiter vorzugreifen, der etwa eine vollſtändige Abhandlung von den Klang- und Versfüſſen liefern will; zweytens, den critiſchen Muſicum mir nicht gehäßig zu machen. Zum Beweis meiner ungeheuchelten Dienſtbefliſſenheit will ich ihm aus ſeines ehemaligen und künftigen Lehrmeiſters Critic die, wegen des Trochäi 42 und 43 §. benöthigte, Vortheile herſetzen, welche daſelbſt I. Th. 39 S. alſo lauten: „Wie viel Tempora hat ein ie„der Theil des Tactus trochaici? ſo fragte Gibelius „auf deutſch ſeine Schüler zu Minden, Anno 1658. „Und ſie wußten perfect zu antworten: **Der erſte** „**Theil**, nämlich Theſis, hat zwey Tempora; **der** „**andere** aber, nämlich Arſis, hat nur eines. Das „war eine Lection aus einem Autore claſſico, aus ei„nem rechtlehrenden Schulbuche, dawider ſich ein „Menſch, der ein **critiſcher Muſicus** ſeyn will, „dermaaſſen gröblich verſtößt, daß, wenn es Gibelii „Schüler ſo gemacht hätten, er ihnen gewiß * * * „zuerkannt haben würde.“

§. 47. Ferner wird der critiſche Muſicus von mir wohlmeynend erinnert, ſich auf eine taugliche Antwort zu beſinnen, wenn nämlich ſein Lehrmeiſter ihn wegen der 89 Seite befraget: ob $\frac{3}{4}$ der eigentliche Tripeltact ſey? und warum er ſich diesfalls der **mattheſoniſchen kleinen Generalbaßſchule**, 94 bis

101

101 S. widerſetzet? Sollte er ſich mit demjenigen **verjüngten Maaßſtabe** durchhalftern wollen, deſſen ich vorhin bey Beſchreibung etlicher Versfüſſe gedacht, ſo mag er es auf ſeine Gefahr wagen: ich nehme mich des Tripelſtreits gar nicht an.

§. 48. Sein folgender dunkeler und unordentlicher Vortrag (89 u. f. S.) zeiget an, daß er weder des geraden noch ungeraden Tactes **Theile, Glieder und Gelenke**, richtig zu unterſcheiden wiſſe. Ich trage faſt Bedenken, daß ich, als ein Organiſt, ihm, als einem Capellmeiſter ſolche Dinge beybringen ſoll, die etliche meiner Sing- und Spielſchüler richtig zu unterſcheiden wiſſen. Ich will demnach, wegen gebührender Beobachtung des Ceremoniels oder Wohlſtandes, einen ältern Capellmeiſter und Criticum, nämlich den weltbekannten Herrn **Mattheſon**, über ihn ſetzen, dem er aus ſchuldigſter Hochachtung platterdings nicht widerſprechen darf, und deſſen Critica muſica, Parte I. ihm zeigen kann, wie des Tactes Theile, Glieder und Gelenke (Partes, Membra, Articuli) unterſchieden werden müſſen: Woraus er zugleich erſehen kann, daß er von der mattheſoniſchen Art zu critiſiren ſich, 12 §, viel zu frühe losgeſaget.

§. 49. Was er weiter von gewiſſen **nöthigen Freyheiten** vorträget, die bereits ein allgemeines Bürgerrecht erhalten haben ſollen, und durch welche der Trochäus in Jambum, oder dieſer in jenen verkehret werden dürfe, iſt noch nicht ausgemacht. Einen ziemlichen Vorrath ſolcher vermeynten Freyheiten hat der Herr M. **Mizler** in der **muſikal. Bibliothek**, I. Band, III. Theil, 77 und 78 Seite; noch vielmehr aber II. B. I. Th. 151 bis 155 Seite, angezei-

gezeiget. So weit erſtrecken ſich meine Anmerkungen über einige Nebenumſtände des 37 und 38ſten Stückes; die Hauptſache aber, nämlich die Sylbendehnung, wird dem oben belobten Herrn **Bokemeyer** überlaſſen, welcher dieſe wichtige Materie zum Nutzen und Vergnügen der Leſer ausarbeiten, und nächſtens liefern wird.

§. 50. Lehrreiche Gedanken und zeitverderbende Erdichtungen unterſcheiden ſich wie Tag und Nacht. Daß der critiſche Muſicus von den letztern ein ſtarker Liebhaber ſey, erſiehet man abermal im 39 Stücke, allwo er ſeinen Leſern mit einer alten griechiſchen Fabel eine heimliche Freude machen wollen; allein der Spaas iſt ihm nicht gerathen: denn die wahren Gelehrten, ſo dieſe **urjunge deutſche Fabel** geleſen, finden keine Urſache, den wegen der griechiſchen Alterthümer hochbelobten **Fabricium** diesfalls zu beunruhigen. Ja ſie tragen noch Bedenken, den ehemalichen Fabeljeſuiten, ich meyne den bekannten **Athanaſium Kircherum**, ſchlechter als unſern fabelhaften Criticum zu halten: Denn jener ſuchte doch nach Zeit und Umſtänden ſich möglichſt zu richten; dieſer aber folget blindlings ſeinen unreinen Leidenſchaften, oder, welches gleich viel iſt, dem von ihm 200 S. bekanntgemachten **Alfonſo**, welcher von guten Freunden ſchon mehr als einmal ermahnet worden, ſeinen bisherigen Briefſteller und Fabelmacher, mit Namen: **Hochmuth** und **Neid**, als zween höchſtſchädliche Hausgenoſſen von ſich zu ſchaffen. Allein der ſeiner ſelbſt nicht mächtige **Alfonſo** hat, wegen der täglich anwachſenden Arbeit, und wegen vieler verdrüßlichen Umſtände, weder Zeit noch Ruhe, an die

höchſt-

höchſtnöthige Verbeſſerung ſeiner ſittlichen Umſtände zu gedenken. In ſolchem erbärmlichen Zuſtande läſſet er ſich ſo lange von Winkel zu Winkel treiben, bis er, ganz abgemattet, ſich an den Schreibetiſch ſetzet. Er weiß, daß niemand vorhanden, und redet doch unterſchiedene Perſonen an. Es überfällt ihn eine Hitze über die andere. Nach dieſem überſtandenen Sturme ſcheinet er ruhig zu werden. Er ſchlummert ein wenig. Bald nicket er mit dem hangenden Kopfe: Bald blinzet er mit halbgebrochenen Augen, ſo, daß er ſich über eine Viertelſtunde in dem mittlern Zuſtande zwiſchen Schlafen und Wachen befindet. Endlich erblicket er, halb träumend, oben an dem künſtlich geſchnitzten Rahmen des ihm gegen über hangenden groſſen Spiegels, folgende Worte:

Ich ſehe mich zwar nicht in dir,
Du aber ſieheſt dich in mir.

Er erſchrickt; fällt mit dem Stuhle nieder; wachet plötzlich auf: beſinnet ſich aber im Aufſtehen noch nicht, wie ihm ſey: ſondern wirft den Stuhl nach dem unſchuldigen Spiegel, daß ſelbiger in tauſend Stücke zerſpringet. Einer ſeiner guten Freunde, ein aufgeräumter Kopf, welcher dieſe ſeltſame Begebenheit vom Anfange bis zu Ende, durch einen Riß der Stubenthüre, geſehen und gehöret, tritt ohne Anklopfen in das Zimmer, und tröſtet den ſich ganz vergeſſenen Alfonſo mit folgenden Worten: **Deinen vermeynten groſſen Schaden wegen des zerbrochenen Spiegels kann des Herrn Magiſter Mizlers muſikaliſcher Staarſtecher vollkommen wieder erſetzen.**

§. 51.

§. 51. Im Anfange des 40 Stückes ſtellet ſich der critiſche Muſicus an, als wolle er die Beſchaffenheit des Cammerſtyls vortragen; Allein er geräth, nach ſeiner gewöhnlichen Weiſe, ſchon wieder auf Nebenwege, und beweiſet auf den folgenden ſechs Seiten, daß er vielmehr von der zankſüchtigen Schreibart Meiſter ſey. Ich will itzt nicht unterſuchen: ob es denjenigen zu Gefallen geſchehen ſey, welche 97 S. von ihm verlanget, daß er **nicht allzu muſikaliſch** ſchreiben ſolle? Vielmehr gebe ich ihm bey dieſer Gelegenheit das ungeheuchelte Zeugniß, daß er an vielen Stellen **überhaupt nicht allzu muſikaliſch** geſchrieben, wohl aber ins beſondere die Hauptmaterien meiſtentheils von demjenigen vortrefflichen Manne **unangemeldet** erborget, welcher die im 31 und 37 §. angeführten wichtigen Stellen, aus rechtmäßiger Ahndung, bedächtlich abgefaſſet.

§. 52. Das 41, 42, 43 und 44 Stück verfolget die, auf den letztern zwo Seiten des vorigen Stückes, angefangene Abhandlung vom Cammerſtyl; wobey der critiſche Muſicus nach ſeiner Art nicht umhin kann, dem Herrn Capellmeiſter **Mattheſon** und dem Herrn M. **Birnbaum** unvermuthet zuzuſprechen. Nach itzt angezeigtem Hauptinnhalte dieſer vier Stücke hat man ins beſondere zu bemerken, daß 114 bis 120 S. von der poetiſchen Einrichtung der Cantaten geredet werde, wobey des Herrn Profeſſor **Gottſcheds critiſche Dichtkunſt**, wegen des Capitels von Cantaten, ihr gebührendes Lob erhält. (Man ſehe **muſikal. Biblioth.** I. B. 6 Th. 1 bis 16 S.)

§. 53. Das 42 Stück machet zwar anfangs Hoffnung, die muſikaliſche Einrichtung der Cantaten abzuhandeln; eigentlich aber iſt es ein unſchädlicher Verfolg des 13ten Stückes: indem von der Nothwendigkeit der guten Schreibarten noch vieles beygebracht wird. Uebrigens vergehet ſich der critiſche Muſicus abermal, da er, 128 S. „der erſte zu ſeyn „vermeynet, welcher ſich unterſtanden, in öffentlichen „Schriften von der allgemeinen Art, die muſikaliſchen „Schreibarten zu unterſuchen und zu erläutern, ab„zugehen, und den Muſikanten (nach ſeiner hoch„deutſchen Sprache) zu zeigen, daß ſie ſich in ihren „muſikaliſchen Stücken allerdings der Schreibarten „der Redner und der Dichter bedienen müſſen, wenn „ſie natürlich und ſchön ſetzen wollen:“ Denn es iſt bereits, 25 §, dem Herrn Capellmeiſter **Mattheſon** das gehörige Vorrecht zuerkannt worden.

§. 54. Das 43 Stück handelt von der muſikaliſchen Einrichtung der Cantaten, welche ohne Inſtrumente geſetzt werden. Ob wohl 130 Seite ganz recht geſaget wird: „Eine Arie in einer ſolchen Cantate „ſoll insgemein ſtark von Arbeit ſeyn. Es muß „darinn eine bündige Nachahmung = = = herrſchen;“ ſo wird doch der critiſche Muſicus keinen verſtändigen Componiſten überreden, hier **gar eine Fuge herrſchen zu laſſen**: wie denn ſein folgender Vortrag bis zur 132 Seite dieſen niederträchtigen Befehl ſelbſt aufhebet.

§. 55. Ferner wird vom **Recitativ ohne Inſtrumente** gehandelt, und nur obenhin erzählt, daß der Componiſt hier die Freyheit habe, in mancherley fremde Tonarten auszuſchweifen, und ein ſolches Recitativ

citativ nicht nur mit chromatiſchen, ſondern auch mit enharmoniſchen Intervallen ausſchmücken müſſe. Wegen dieſer Ausſprüche wäre zwar vieles beyzubringen, wofern ich meinen Zweck überſchreiten dürfte. Ich kann nicht leugnen, daß ich dergleichen unnatürliche und gekünſtelte Sächelgen ehemals auch abſingen laſſen. Daß mir aber die freche Ausſchweifung in fremde Tonarten, und die wider alle Vernunft ſtreitende Verwechſelung der Generum modulandi, ingleichen das ungeſchickte Springen im Recitativ, niemals von Herzen gegangen, ſondern nach dem Horatianiſchen Ausſpruche:

- - - Coenae fercula noſtrae
malim conuiuis quam placuiſſe coquis;

vielmehr ein Ekel geweſen, habe ſchon mehrmals bekannt. Ich freue mich, daß etliche muſikgelehrte Componiſten mit dem Herrn M. **Mizler**, in der **muſikal. Bibliothek**, 1 B. 6 Th. 33 und 34 S. diesfalls einerley Meynung ſind.

§. 56. Ob wohl der critiſche Muſicus faſt auf allen Blättern die liebe Ordnung gebührend anpreiſet; ſo führet er ſich doch die meiſte Zeit ſelbſt ſehr unordentlich auf: Denn wenn er critiſiren ſoll, ſo verfällt er auf ſeine unglückliche Moral. Soll er ſich verantworten, ſo ſucht er die, an ihn mit Vernunft und Beſcheidenheit gerichtete, Einwürfe mit Leugnen, mit Wortverdrehungen und heftigen Anzüglichkeiten aufzulöſen. Uberdis verläſſet er zuweilen in einem einzigen Stücke die kaum angefangene Materie, und fällt wider Vermuthen auf eine ganz andere, die mit der vorigen keinen Zuſammenhang hat. Sonderlich im

im 43 und 44 Stücke läſſet er ſeinen unordentlichen Köpf hervorragen: Denn nachdem er anfänglich, angezeigter maaſſen, von den **Cantaten ohne Inſtrumente** gehandelt; ſo hat es 133 Seite, unten, zwar das Anſehen, als wolle er die Beſchaffenheit der **Cantaten mit Inſtrumenten** vortragen. Allein kaum hat er drey Arten derſelben namhaft gemachet, ſo ſchnappt er ab, und verantwortet ſich, 134 bis 136 Seite, gegen den Herrn **Mattheſon**, wegen des beſtrittenen Geſchmacks in der Muſik ſehr abgeſchmackt. Zu mehrerer Erläuterung beliebe man den 12 und 13 §. unſchwer nachzuſchlagen. Eben ſo unordentlich iſt das 44 Stück eingerichtet: Denn in deſſen erſteren Hälfte ſiehet er von der rechten Seite auf diejenigen Cantaten, zu welchen nur ein Inſtrument, als nämlich eine Hoboe, Flöte oder ſonſt ein anderes geſetzt wird; Hingegen in der zweyten Hälfte zielt er links auf des Herrn M. **Birnbaums Vertheidigung** ꝛc. (ſ. 5 §.) Hier mag es wohl heiſſen: Wohl geſchoſſen, nicht getroffen. Noch mehr Unordnung: Das folgende Stück müßte billig, laut der 134 Seite, von der zweyten Art der Cantaten mit Inſtrumenten handeln; Allein unſer Criticus iſt des zerſtreueten Vortrages ſo gewohnt, daß er öfters nicht weiß, ob er die Schreibefeder oder den Cammerſchlüſſel in der Hand habe. Denn ſonſt würde er die, auf der 105ten Seite angefangene, Unterſuchung des Cammerſtyls, nicht ſo vielmal unterbrochen haben. So viel voritzt überhaupt von des critiſchen Muſici ordentlicher Unordnung.

§. 57. Im 45 und 46ſten Stücke werden die Eigenſchaften eines geſchickten Organiſtens, folgen-

des Innhalts, beſchrieben: **erſtlich** ſoll ein Organiſt den Generalbaß vollkommen verſtehen; **zweytens** ſollen ihm die Choralgeſänge wohl bekannt ſeyn; **drittens** ſoll er geſchickt präludiren können; **viertens** ſoll er die Orgel genau kennen und zu beurtheilen wiſſen. Hierwider kann ich zwar nichts erhebliches einwenden; Wohl aber iſt ein reicher Vorrath von bewährten Anmerkungen zu obigen vier Abtheilungen vorhanden, woferne mein Zweck mir hier geſtattete, eine Lehrſchrift ſtatt einer Prüfung auszugeben. Allein da die meiſten angehende Organiſten **Heinichens** unermüdetem Fleiſſe nicht emſig nachfolgen; in **Mattheſons** kleine und groſſe Generalbaßſchule nicht ordentlich gehen; **Kellners** Wiederholungsſtunden ſelten beſuchen; und **Mizlers** gründlichen Vortrag gar verabſcheuen; ſo will ich dieſe Faullenzer mit folgendem unwiderſprechlichen Ausſpruche aufmuntern: **Ein vollkommener Organiſt muß nicht weniger als ein tüchtiger Capellmeiſter verſtehen.** Und von beyden gilt das bekannte Sprüchwort: Nicht alle ſind gute Köche, die lange Meſſer tragen.

§. 58. Indem das 47 Stück die bisher unterbrochene Abhandlung von den Cantaten verfolget, und zwar anfangs von den Arien Bericht abſtattet, welche man mit mehr als einem Inſtrumente begleitet, doch daß keines beſonders hervorraget; ſo erſcheinet 165 Seite, von den Cadenzen und von den Veränderungen der Tonarten, dieſer ſehr dunkele Vortrag: „Die erſte Cadenz in einer ſolchen Arie „geſchiehet ſonſt in den groſſen Tonarten in der „Quinte,

„Quinte, in den kleinen Tonarten aber in der Terz. „Doch kann man ſich auch hierbey der Freyheit be„dienen, und dieſe Ordnung der Cadenzen verän„dern.“ Mancher Anfänger der Compoſition wird ſich hieraus folgende doppelte Regul ziehen: Ich darf meine erſte Cadenz ſo wohl in der kleinen als groſſen Tonart nach Gutdünken in die Quinte oder in die Terz führen. Allein weit gefehlt! Unſer Criticus hat hier mehr in Gedanken als auf dem Papier, indem er gleich hierauf von ungewöhnlichen Ausſchweifungen redet, ohne ein und andern hierher gehörigen Umſtand namhaft zu machen, geſchweige deutlich zu erklären. Es fraget ſich alſo: Wie iſt dieſer wichtigen Sache am beſten zu rathen? Antwort: „Da alle Schönheiten der Muſik aus der „mancherley Veränderung des harmoniſchen Drey„klanges und derſelben Verhältniß entſpringen, ſo „die Töne ſo wohl in der Melodie als in der Har„monie haben;“ (ſ. Mizlers Anfangsgründe des Generalbaſſes, 159 §.) ſo hätte der critiſche Muſicus die unterſchiedenen Arten der Perioden mit den unterſchiedenen Arten der harmoniſchen Dreyklänge vorher vergleichen müſſen; ſo würde er die ihm fehlende Lehrſätze gefunden haben: wenn es nämlich Zeit ſey, in dieſe oder jene Tonart zu gehen.

§. 59. Um nun dem critiſchen Muſico ein benöthigtes Licht zu geben, ſo will ich erſtlich wegen der gewöhnlichen Ausweichungen der groſſen und kleinen Tonarten; zweytens wegen der ſeltenen; drittens wegen der widernatürlichen Ausſchweifungen mein Glaubensbekenntniß ablegen. Zur

Vermeidung aller Weitläuftigkeit werden die Ausweichungen einer **groſſen Tonart** in derſelben Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte; ingleichen die Ausweichungen einer **kleinen Tonart** in derſelben Septime, Sexte, Quinte, Quarte und Terz von mir als **gewöhnliche** Veränderungen erkennet. Daß die groſſen und kleinen Tonarten mit Genehmhaltung des Gehörs bey dieſen fünf Verwandten nach Belieben eintreten dürfen, hat nicht nur **Heinichen, Mattheſon** und **Kellner** ſchon gezeiget, und **Mizler** gar erwieſen, ſondern auch **Scheibe** in ſeiner Abhandlung von den Intervallen, 100 S. eingeſtanden. Daß aber der critiſche Muſicus den von der gütigen Natur hierbey vermachten groſſen Reichthum nicht eingeſehen, viel weniger recht zu gebrauchen wiſſe, giebt uns ſein hin und wieder angeſtimmtes erbärmliches Loblied über die widernatürlichen Ausſchweifungen ziemlich deutlich zu verſtehen. Ich will ihm alſo erſtlich etliche unwiderſprechliche Erfahrungen vorlegen, nachgehends ein kurzgefaßtes Regiſter des vorhin angemeldeten Reichthums beyfügen.

§. 60. **Erſte Erfahrung**: Daß unſere Lebensgeiſter durch einen Satz in einer **groſſen Tonart** überhaupt ausgedehnet werden; hingegen bey der **kleinen Tonart** ſich überhaupt zurückziehen, iſt ſchon von andern Schriftverfaſſern bemerket worden. (Man beliebe hierbey in der **mizleriſchen muſikal. Bibliothek** I. Band, VI. Theil, die 51 Seite nachzuleſen.)

§. 61.

§. 61. Zweyte Erfahrung: Wenn aus einer zum Grunde gelegten groſſen Tonart in derſelben verwandte Quarte oder Quinte; z. E. aus dem C dur in F dur oder in G dur getreten wird: ſo wird die mit C dur angefangene Ausdehnung der Lebensgeiſter durch das F dur zwar um ein merkliches geſchwächet; hingegen durch das G dur noch ſtärker, als ſie im Anfange des vorhabenden Satzes geweſen.

§. 62. Dritte Erfahrung: Wenn nach anfangs vernommener groſſen Tonart in derſelben Terz, oder Sexte, oder Secunde; z. E. aus dem C dur in E moll, A moll oder D moll getreten wird: ſo werden unſere Lebensgeiſter bey der erſten Ausweichung, nämlich bey dem E moll nicht ſo ſtark als bey dem A moll zurückgezogen; Hingegen erfolget ſolches bey dem D moll in weit ſtärkern Grade.

§. 63. Vierte Erfahrung: Wenn aus einem zum Grunde gelegten Molltone in deſſelben verwandte Sexte, Terz und Septime; z. E. aus dem A moll in F dur, C dur oder G dur getreten wird: ſo werden die anfänglich zurückgezogene Lebensgeiſter durch F dur nicht ſo ſehr als durch C dur und durch G dur ermuntert und ausgebreitet.

§. 64. Fünfte Erfahrung: Wenn aus dem anfangs vernommenen Molltone in deſſelben verwandte Quinte und Quarte; z. E. aus dem A moll in E moll und D moll getreten wird: ſo vermag zwar E moll, der anfänglich entſtandenen Zurückziehung

etwas entgegen zu ſtreben; dagegen hat D moll die Macht, die Lebensgeiſter noch ſtärker als der Grundton zurücke zu ziehen.

§. 65. Wollte nun der critiſche Muſicus aus den vorigen §§ folgern, daß die daſelbſt erwehnte **fünf gewöhnliche Ausweichungen** ein ſattſames Zeugniß wegen der Armuth der Natur ablegten; ſo würde er ſich gewaltig verſtoſſen: Denn das nun folgende Regiſter, welches mir die Verſetzungskunſt (Ars combinatoria) ſchon vor zwanzig Jahren gegeben, nöthiget ihn und ſeines gleichen öffentlich oder wenigſtens heimlich zu bekennen: Quantum eſt, quod neſcimus! weil es ausdrücklich beweiſet, daß in einer jeden **groſſen** und **kleinen Tonart**

20 zwiefache;

60 dreyfache;

120 vierfache; und

120 fünffache Ausweichungen mit Beyfall des Gehörs erlaubet ſind.

§. 66. Wie nun der critiſche Muſicus eingeſtehet, daß eine **Aria**, oder ein anderer muſikaliſcher Satz, nach Beſchaffenheit des vorhabenden Affects, entweder eine, oder zwey, oder mehrere Ausweichungen erfodert; alſo entdecke ich ihm, aus ſonderbarem Wohlwollen, welchergeſtalt iegliche **groſſe Tonart 20 zwiefache Ausweichungen** hat:

Vom

Vom 1 in 2 und 3	Ferner vom 1 in 3 und 2
= = = 2 = 4	= = = 4 = 2
= = = 2 = 5	= = = 5 = 2
= = = 2 = 6	= = = 6 = 2
= = = 3 = 4	= = = 4 = 3
= = = 3 = 5	= = = 5 = 3
= = = 3 = 6	= = = 6 = 3
= = = 4 = 5	= = = 5 = 4
= = = 4 = 6	= = = 6 = 4
= = = 5 = 6	= = = 6 = 5

§. 67. Jeglicher **Durton** kann ſich folgender 60 dreyfachen Ausweichungen bedienen:

234	352	324	532
= = 5	= = 4	= = 5	= = 4
= = 6	= = 6	= = 6	= = 6
243	362	423	632
= = 5	= = 4	= = 5	= = 4
= = 6	= = 5	= = 6	= = 5
253	452	523	542
= = 4	= = 3	= = 4	= = 3
= = 6	= = 6	= = 6	= = 6
263	462	623	642
= = 4	= = 3	= = 4	= = 3
= = 5	= = 5	= = 5	= = 5
342	562	432	652
= = 5	= = 3	= = 5	= = 3
= = 6	= = 4	= = 6	= = 4

§. 68. Einer jeden **grossen Tonart** sind folgende 120 vierfache Ausweichungen erlaubt:

2345	3524	3245	5324
= = 54	= = 42	= = 54	= = 42
= = 56	= = 46	= = 56	= = 46
= = 65	= = 64	= = 65	= = 64
= = 64	= = 62	= = 64	= = 62
= = 46	= = 26	= = 46	= = 26
2435	3624	4235	6324
= = 53	= = 42	= = 53	= = 42
= = 56	= = 45	= = 56	= = 45
= = 65	= = 54	= = 65	= = 54
= = 63	= = 52	= = 63	= = 52
= = 36	= = 25	= = 36	= = 25
2534	4523	5234	5423
= = 43	= = 32	= = 43	= = 32
= = 46	= = 36	= = 46	= = 36
= = 64	= = 63	= = 64	= = 63
= = 63	= = 62	= = 63	= = 62
= = 36	= = 26	= = 36	= = 26
2634	4623	6234	6423
= = 43	= = 32	= = 43	= = 32
= = 45	= = 35	= = 45	= = 35
= = 54	= = 53	= = 54	= = 53
= = 53	= = 52	= = 53	= = 52
= = 35	= = 25	= = 35	= = 25
3425	5623	4325	6523
= = 52	= = 32	= = 52	= = 32
= = 56	= = 34	= = 56	= = 34
= = 65	= = 43	= = 65	= = 43
= = 62	= = 42	= = 62	= = 42
= = 26	= = 24	= = 26	= = 24

§. 69.

§. 69. Jeder **Durton** darf folgende 120 fünffache Ausweichungen gebrauchen:

23456	35246	32456	53246
= = 465	= = 264	= = 465	= = 264
= = 546	= = 426	= = 546	= = 426
= = 564	= = 462	= = 564	= = 462
= = 645	= = 624	= = 645	= = 624
= = 654	= = 642	= = 654	= = 642
24356	36245	42356	63245
= = 365	= = 254	= = 365	= = 254
= = 536	= = 425	= = 536	= = 425
= = 563	= = 452	= = 563	= = 452
= = 635	= = 524	= = 635	= = 524
= = 653	= = 542	= = 653	= = 542
25346	45236	52346	54236
= = 364	= = 263	= = 364	= = 263
= = 436	= = 326	= = 436	= = 326
= = 463	= = 362	= = 463	= = 362
= = 634	= = 623	= = 634	= = 623
= = 643	= = 632	= = 643	= = 632
26345	46235	62345	64235
= = 354	= = 253	= = 354	= = 253
= = 435	= = 325	= = 435	= = 325
= = 453	= = 352	= = 453	= = 352
= = 534	= = 523	= = 534	= = 523
= = 543	= = 532	= = 543	= = 532
43256	56234	43256	65234
= = 265	= = 243	= = 265	= = 243
= = 526	= = 324	= = 526	= = 324
= = 562	= = 342	= = 562	= = 342
= = 625	= = 423	= = 625	= = 423
= = 652	= = 432	= = 652	= = 432

§. 70. Will man nun auch die gewöhnlichen Ausweichungen einer **kleinen Tonart** auf vorige Weiſe beſtimmen, ſo wird iedesmal an ſtatt der 2 die 7 geſetzet. Die übrigen Zahlen bleiben in voriger Stellung. (So geringe dieſer veränderte Umſtand manchem anfangs ſcheinen wird: deſto gröſſer iſt er dem Gehör. Man verſuche es bey allen vorkommenden Fällen.) Demnach hat iegliche **kleine Tonart** folgende 20 zwiefache Ausweichungen:

Vom 1 in 7 und 3	Ferner vom 1 in 3 und 7
= = = 7 = 4	= = = 4 = 7
= = = 7 = 5	= = = 5 = 7
= = = 7 = 6	= = = 6 = 7
= = = 3 = 4	= = = 4 = 3
= = = 3 = 5	= = = 5 = 3
= = = 3 = 6	= = = 6 = 3
= = = 4 = 5	= = = 5 = 4
= = = 4 = 6	= = = 6 = 4
= = = 5 = 6	= = = 6 = 5

§. 71. Jeglicher Mollton kann ſich folgender 60 dreyfachen Ausweichungen bedienen:

734	357	374	537
= = 5	= = 4	= = 5	= = 4
= = 6	= = 6	= = 6	= = 6
743	367	473	637
= = 5	= = 4	= = 5	= = 4
= = 6	= = 5	= = 6	= = 5
753	457	573	547
= = 4	= = 3	= = 4	= = 3
= = 6	= = 6	= = 6	= = 6
763	467	673	647
= = 4	= = 3	= = 4	= = 3
= = 5	= = 5	= = 5	= = 5
347	567	437	657
= = 5	= = 3	= = 5	= = 3
= = 6	= = 4	= = 6	= = 4

§. 72. Einer ieden kleinen Tonart ſind folgende 120 vierfache Ausweichungen erlaubt:

73 45	35 74	37 45	53 74
-- 54	-- 47	-- 54	-- 47
-- 56	-- 46	-- 56	-- 46
-- 65	-- 64	-- 65	-- 64
-- 64	-- 67	-- 64	-- 67
-- 46	-- 76	-- 46	-- 76
74 35	36 74	47 35	63 74
-- 53	-- 47	-- 53	-- 47
-- 56	-- 45	-- 56	-- 45
-- 65	-- 54	-- 65	-- 54
-- 63	-- 57	-- 63	-- 57
-- 36	-- 75	-- 36	-- 75
75 34	45 73	57 34	54 73
-- 43	-- 37	-- 43	-- 37
-- 46	-- 36	-- 46	-- 36
-- 64	-- 63	-- 64	-- 63
-- 63	-- 67	-- 63	-- 67
-- 36	-- 76	-- 36	-- 76
76 34	46 73	67 34	64 73
-- 43	-- 37	-- 43	-- 37
-- 45	-- 35	-- 45	-- 35
-- 54	-- 53	-- 54	-- 53
-- 53	-- 57	-- 53	-- 57
-- 35	-- 75	-- 35	-- 75
34 75	56 73	43 75	65 73
-- 57	-- 37	-- 57	-- 37
-- 56	-- 34	-- 56	-- 34
-- 65	-- 43	-- 65	-- 43
-- 67	-- 47	-- 67	-- 47
-- 76	-- 74	-- 76	-- 74

§. 73.

§. 73. Jeder Mollton darf folgende 120 fünffache Ausweichungen gebrauchen:

73456	35746	37456	53746
-- 465	-- 764	-- 465	-- 764
-- 546	-- 476	-- 546	-- 476
-- 564	-- 467	-- 564	-- 467
-- 645	-- 674	-- 645	-- 674
-- 654	-- 647	-- 654	-- 647
74356	36745	47356	63745
-- 365	-- 754	-- 365	-- 754
-- 536	-- 475	-- 536	-- 475
-- 563	-- 457	-- 563	-- 457
-- 635	-- 574	-- 635	-- 574
-- 653	-- 547	-- 653	-- 547
75346	45736	57346	54736
-- 364	-- 763	-- 364	-- 763
-- 436	-- 376	-- 436	-- 376
-- 463	-- 367	-- 463	-- 367
-- 634	-- 673	-- 634	-- 673
-- 643	-- 637	-- 643	-- 637
76345	46735	67345	64735
-- 354	-- 753	-- 354	-- 753
-- 435	-- 375	-- 435	-- 375
-- 453	-- 357	-- 453	-- 357
-- 534	-- 573	-- 534	-- 573
-- 543	-- 537	-- 543	-- 537
34756	56734	43756	65734
-- 765	-- 743	-- 765	-- 743
-- 576	-- 374	-- 576	-- 374
-- 567	-- 347	-- 567	-- 347
-- 675	-- 473	-- 675	-- 473
-- 657	-- 437	-- 657	-- 437

§. 74. Sollte nun der critiſche Muſicus, bey dieſer wider Vermuthen erblickten groſſen Menge der **gewöhnlichen Ausweichungen** mich fragen wollen: Bey welcher Gelegenheit dieſe oder jene **Ausweichungsfolge** am ſicherſten zu erwählen ſey? ſo würde ich ihm folgende Antwort ertheilen: Da mein Vorhaben itzt nicht iſt, einen Lehrer abzugeben, ſondern nur den critiſchen Muſicum zu prüfen, und ihm die Gegenden und Urſachen des verfehlten Weges zu zeigen; ſo beliebe er nur, nach Anleitung der im 61 bis 64 §. beygebrachten **vier Erfahrungen**, vors erſte überhaupt zu bemerken, bey welchem **neuen Hörpuncte** das Plus und Minus ſich ereignet. Zweytens bemerke er ins beſondere bey den 20 **zwiefachen** Ausweichungen, ob ieglicher neuer Hörpunct von ausdehnender oder zurückziehender Natur ſey, oder ob nur einer dieſe, der andere jene Eigenſchaft beſitze. Auf ſolche Weiſe müſſen auch die 60 **dreyfache**, die 120 **vierfache**, und die 120 **fünffache Ausweichungsordnungen** ſo wohl der **kleinen** als **groſſen Tonart** bezeichnet werden: da denn hin und wieder ein doppeltes Plus und Minus ſich angeben wird. Nach dieſer kleinen Bemühung überdenke er denjenigen Vorrath, welchen er ſich bey den Herolden der Wiſſenſchaften, nämlich bey der Dicht- und Redekunſt ſo wohl überhaupt, als ſonſt ins beſondere, wegen der Erregung und Stellung der mancherley Gemüthsneigungen, nach und nach geſammlet hat, und ſuche ſelbigen mit allen möglichen Fällen des obigen **Ausweichungsregiſters** zu vergleichen. Sollte aber dieſes unſchädliche Unternehmen noch nicht zulänglich ſeyn,

und er bey den meiſten Vorfällen im Finſtern tappen müſſen; ſo unterwerfe er ſich nur ſo willig als billig der Königinn aller Wiſſenſchaften, der Mathematik: alsdenn wird er die ihm fehlende Lehrſätze finden, wenn es nämlich Zeit ſey, in dieſe oder jene Tonart zu treten.

§. 75. Zu den ſeltenen Ausſchweifungen rechne ich erſtlich, wenn aus einem zum Grunde gelegten Molltone in deſſen Secunde; oder aus einem Durtone in deſſen Septime; z. E. aus dem A moll oder aus dem C dur in H moll getreten wird. Mir iſt nicht unbekannt, daß einige Componiſten und Generalbaßiſten dieſe beyden Ausweichungen unter die gewöhnlichen zählen, und ſelbige mit folgenden Worten rechtfertigen wollen: Wenn man aus dem A moll oder C dur in das nahe verwandte E moll oder G dur getreten iſt, ſo läſſet ſich das H moll mit Genehmhaltung des Gehörs gar leicht erreichen. Allein dieſer Einwurf ſchlägt meinen Satz nicht nieder: Denn jene reden eigentlich von einer Ausweichung der bereits ausgewichenen Tonart in derſelben Quinte oder Terz; ich hingegen lediglich von der Austretung des Grundtons. Sollten auch allenfalls dieſe von mir beſtrittene zwo Ausſchweifungen das gewöhnliche Bürgerrecht künftig erhalten, ſo würde mein obiges Ausweichungsregiſter dadurch nichts verlieren, ſondern vielmehr einen anſehnlichen Zuwachs bekommen. Ob aber alsdenn bey dem itzt willkührlich angenommenen Grundtone, nämlich bey dem A moll oder C dur, das mit dem H moll nahe verwandte D dur ſich eben ſo wohl als D moll zum Miterben

ange=

angeben dürfe, mögen andere muſikaliſche Rechtsgelahrte beurtheilen und entſcheiden.

§. 76. Zweytens werden folgende Umſtände von mir **ſeltene Ausſchweifungen** genennet, wenn nämlich eines zum Grunde gelegten **Durtons** nahe verwandte **Durtone** in **Moll** verwandelt werden. z. E. Wenn aus dem C dur in das weitläuftig verwandte G moll oder F moll getreten wird; ingleichen, wenn die angefangene **groſſe** Tonart mit ihrer kleinen, oder die angefangene **kleine** Tonart mit ihrer groſſen abwechſelt, zum Exempel D dur mit D moll, oder F moll mit F dur. Es iſt mir niemals in Sinn gekommen, dergleichen Ausſchweifungen durchgehends für verwerflich zu halten: Vielmehr habe ich mir iederzeit alle erſinnliche Mühe gegeben, ſelbige **mit gehörigem Maaſſe am gehörigen Orte** anzubringen. Sollte ich mich hierüber kurz erklären; ſo würde ich ſagen: Was der Schatten bey einem Gemählde iſt, das ſind die Ausſchweifungen bey der Muſik.

Nicht zu wenig, nicht zu viel
Giebt ein ſtets beliebtes Spiel.

So bald der critiſche Muſicus mich überführet, daß mein vom 66 bis 73 §. beygebrachtes Regiſter der **gewöhnlichen** Ausweichungen; ingleichen die, im 75 und 76 §. unter gewiſſen Bedingungen erlaubte, **ſeltene** Ausſchweifungen nicht zulänglich ſind: ſo bald will ich alle übrige Veränderungen der Tonarten nicht mehr **widernatürlich** nennen.

§. 77. Wer ordentlichen Vortrag liebet, wird auf dem 48 Stücke der fernern Unterſuchung des Cammerſtyls

merſtyls entgegen ſehen; iedoch abermal vergeblich: Denn der Criticus hat, nach ſeinem bekannten veränderlichen Gemüthe, itzt für gut befunden, nicht ein, ſondern gar drey unterſchiedene Zwiſchenſpiele einzuſchalten. Wie ich nun deren keines verachte, ſo gefällt mir doch das erſtere am beſten. Zwar nicht deswegen, weil es aus dem uralten, 1739 geſchriebenen, griechiſchen Buche genommen iſt, dem ich bereits, 50 §. ſein gebührendes Lob ertheilet; ſondern weil es hauptſächlich von dem höchſtſchädlichen **Vorurtheile des Anſehens** handelt. Im zweyten Zwiſchenſpiele, nämlich vom 49 bis 50 Stück, läſſet ſich ein, hinter dem Vorhange verſteckter, Dolmetſcher mit einigen Gedanken von der Muſik vernehmen, welche der alte griechiſche Philoſoph **Ariſtoteles** hinterlaſſen. Warum aber dieſer Dolmetſcher mitten in der Rede abtreten muß, und ſeinen Vortrag erſt im 59 Stücke zu Ende bringen darf, wird der critiſche Muſicus am beſten wiſſen: als welcher hier, wie ſchon an mehrern Orten, erwieſen, daß es ihm ein leichtes ſey, zu drey verlebten Zwiſchenſpielen noch etliche junge Zwiſchenſpielgen zu erfinden.

§. 78. Das dritte Zwiſchenſpiel iſt weit luſtiger, als die vorigen: Da nämlich im 51 **Stücke** drey merkwürdige Perſonen, namentlich: **Sempronius, Titius, Metellus,** nach und nach vorgeſtellet werden; iedoch bey dieſer critiſchen Witterung kein Wort ſchwatzen, ſondern dem ſich freywillig angebotenen Nachtreter, nämlich dem ehrgeizigen Don Alfonſo gänz gelaſſen den freyen Weg vergönnen. Ihr vernünftiges Stilleſchweigen läſſet ihm Zeit, ſich der flüchtig geleſenen moraliſchen Schriften zu erinnern:

Da ihm denn etliche unverwerfliche Ausdrücke von dem höchſtſchädlichen **Neide** beyfallen. In dieſes Geſchäffte menget ſich ſeine Eigenliebe, welche ihm vorlängſt den unvernünftigen Satz eingepräget: Alles, was du von der Muſik denkeſt, redeſt und ſchreibeſt, iſt andern Leuten unbekannt, folglich angenehm. Hierdurch wird der von Natur nicht blöde **Alfonſo** noch dreiſter, ſeine Einfälle ohne Scheu vorzubringen. Weil er nun ehemals vernommen, daß der Neid gemeiniglich gelb beſchrieben werde; und weil er ſich durch ein dreyzehneckigtes Stück des verunglückten Spiegels, deſſen oben, 50 §. gedacht worden, zu lauter falſchen Vorſtellungen gewöhnet; ſo meynet er hier, **Sempronius, Titius** und **Metellus** hätten ebenfalls dieſe Krankheit, und wären ſeine Beneider. Meines Erachtens könnte dem elenden **Alfonſo** noch geholfen werden, wofern er ſeinem Herzensfreunde, nämlich dem, laut der 198 und 200 Seite, ihm gänzlich gleichenden critiſchen Muſico ohne weitern Anſtand anvertrauete, ſich möglichſt zu erkundigen: wo eine **moraliſche** Laterna magica anzutreffen ſey?

§. 79. Da der critiſche Muſicus mit Anfange des 52 **Stückes** ſich ſelbſt fraget: „Was werden meine „Leſer ſagen, daß ich den Verfolg der Materie vom „Cammerſtyl ſo lange ausgeſetzet habe?“ ſo wird ihm das, wegen ſeiner Unordnung und vielen eingeſchalteten Zwiſchenſpielen in vorigen §§. gefällte Urtheil ſo wenig entgegen ſeyn, als die Poeten an ſeinem nun erfolgten Vortrage von den **epiſchen Cantaten** zu bemerken finden. **Im 53 Stücke** erſiehet man zween ſatyriſche Briefe, über die ſich niemand

mit

mit Recht beſchweren kann. Denn was in dem erſtern von der unverſtändigen Einrichtung und unordentlichen Aufführung eines muſikaliſchen Stückes; im andern aber von dem übeln Verhalten eines gewiſſen Organiſten lebhaft erzählet wird, ſind leyder! tägliche Vorfälle, wodurch zwar viele hohe und gelehrte Perſonen ſchon öfters den Vorſatz gefaſſet, der edlen Muſik und ihren nahen Anverwandten die ſonſt gegönnte Hochachtung gänzlich zu entziehen: welches Urtheil iedoch, weil es zu hoch geſpannet geweſen, von keiner Dauer ſeyn können.

§. 80. **Das 54 Stück** iſt ein Verfolg des 52ſten, und erzählet den angehenden Componiſten viel nützliche Nachrichten, die ſie bey Setzung **epiſcher Cantaten** vors erſte wohl gebrauchen können. Der Zweck des 55 **Stückes** iſt, die Vorurtheile zu heben, welche wegen des Gebrauchs der Muſik an Bußtagen, ingleichen in der Faſtenzeit und bey vorfallender Landestrauer, von etlichen andächtigſeynwollenden ſchon ſeit geraumer Zeit geheget worden. Daß dieſe feine Abhandlung dem 30 Stücke nichts nachgebe, wiſſen die Leſer der **mattheſoniſchen** Schriften ohne mein Erinnern.

§. 81. **Das 56 Stück** erzählet erſt die merkwürdigſten Kennzeichen der ſonderbaren Hochachtung, in welcher die Muſik bey den alten Griechen und Römern geweſen. Nachgehends wird unterſuchet: Warum die Muſik itzt ſo ſehr in Verachtung komme, und bey viel vornehmen und gelehrten Leuten ihr Anſehen faſt gänzlich verliehre? Unter vielen ſchönen Ausdrücken gefällt mir folgender, welcher 233 S. ganz unten alſo lautet: „Ein Weltweiſer,

„der keinen Verſtand von der Muſik hatte, war bey „den Griechen ein Unding.“ O! möchten doch alle Gelehrte dieſe Wahrheit erwägen! ich meyne ſonderlich diejenigen, welche die Muſik aus dem Reiche der Gelehrſamkeit bannen wollen, und die ſich ſo gar auf der Canzel und Catheder unterſtanden, die edle Muſik und derſelben gelehrte Anverwandten verächtlich zu machen. Jedoch, mit Erlaubniß zu fragen: Iſt das wohl eine vernünftige Aufführung? Iſt nicht ieder Lehrer ſchuldig, alles beyzutragen, damit das Reich der Gelehrſamkeit immer mehr und mehr erweitert und befeſtiget werde? Aus welchem Grunde aber kann ein ſolcher Lehrer diejenigen Wiſſenſchaften verachten, die er nicht verſtehet? O! möchte doch der Herr M. **Mizler**, oder ſonſt iemand von ſeiner Art, eine öffentliche Unterredung: De officiis Eruditorum erga Muſicam & Muſicos eruditos eheſtens anſtellen und bekannt machen. Ubrigens iſt bey dieſem wohlgerathenen Stücke zu bemerken, daß der itztbelobte Ausſpruch wegen der griechiſchen Weltweiſen in dem erſten Bande der **mizleriſchen muſikal. Bibliothek** ſchon vorgekommen, ehe der critiſche Muſicus ſolchen beyfälliger Weiſe (vel Aſſenſu vel Reminiſcentia) glücklich niedergeſchrieben.

§. 82. Das 57 **Stück** betrift größtentheils die Poeten, welche **Cantaten nach dramatiſcher Art** verfertigen wollen. Im 58 **Stücke** aber wird von der muſikaliſchen Einrichtung eines ſolchen **Dramatis** gehandelt. Ob wohl dawider nichts erhebliches einzuwenden iſt; ſo findet man doch, bey aufmerkſamer Durchleſung, in ſelbigem eben ſo wenig Critic, als in den meiſten vorhergehenden und nachfolgenden

Blät-

Blättern. Der oben zurückgewieſene Ariſtoteles, welcher im 59 Stücke die unverdiente Ehre hat, die bisherige lange Reihe der unnöthigen Zwiſchenſpielgen zu beſchlieſſen, wußte die Pflichten eines Critici beſſer zu beobachten.

§. 82. Im 60 Stücke wird die erhebliche Frage; **Ob ein Ungelehrter in der Muſik ſtark werden könne?** gründlich unterſuchet. Nachdem erſtlich erinnert worden, daß unter der Stärke, welche die Componiſten, Capellmeiſter, Directores, Sänger und Inſtrumentaliſten billig beſitzen müſſen, ein nothwendiger und vernünftiger Unterſchied zu machen ſey; ſo wird in der Folge deutlich erwieſen, daß ein vollkommener Componiſt und Capellmeiſter allerdings ein Gelehrter ſeyn müſſe. Unter andern heißt es auf der 266 Seite ganz recht: „Das wahre Weſen „der Muſik beſtehet in einiger vernünftigen Nachahmung der Natur. Kann der aber wohl der Natur „gebührend nachahmen, der ſie ſelbſt nicht kennet? „Die Muſik iſt mit der **Redekunſt** und mit der „**Dichtkunſt** auf das genaueſte verbunden, und wir „können durch dieſe jener keine gemeine Schönheit „und einen groſſen Nachdruck ertheilen. Wird aber „derjenige wohl hiervon gebührend urtheilen, und „dieſe Schönheiten erreichen können, welcher nichts „von der Rede- und Dichtkunſt verſtehet? **Zur Erkänntniß muſikaliſcher Wahrheiten gehören die Vernunftlehre, die Metaphyſik, die „Naturlehre und die Mathematik.** Wer „kann ſie alſo erkennen, beurtheilen und anwenden, „ohne ſich überhaupt in der Weltweisheit umgeſehen „zu haben? u. ſ. w.“ Ferner wird 268 und 269 S.

dem Einwurfe: „**Man findet doch viel Com„poniſten, die eben keine Gelehrte ſind;**“ mit folgenden Fragen begegnet: „Ob ſolche ungelehrte „Componiſten alles, was ſie ſetzen, beweiſen und „gründlich beurtheilen können? Ob ſie ferner geſchickt „ſind, alles aus den wahren Gründen der Muſik „herzuleiten? Ob ſie auch andere in allen Theilen der „Muſik vollkommen und gründlich unterrichten kön„nen?“ Endlich heißt es: „Von den Sängerin„nen, Sängern und Inſtrumentaliſten verlange nie„mand ausdrücklich, daß ſie Gelehrte ſeyn ſollen. Es „iſt wahr, wenn ſie ſich um einige Theile der Gelehr„ſamkeit, und zwar inſonderheit um die **Naturlehre** „etwas beſſer bekümmern würden, ſo würde ihnen „ſolches in der practiſchen Einſicht in einige Theile der „Compoſition ſehr behülflich ſeyn.“ Ich habe mit Fleiß etliche wichtige Stellen aus dieſem wohlgerathenen Stücke hier beygefüget, um ſelbige weiter unten gegen den critiſchen Muſicum mit Nutzen zu gebrauchen.

§. 84. **Im 61 Stücke** wird aus dem mehrmals erwehnten alten griechiſchen Scribenten ein Traum erzählet, und zugleich von der Nothwendigkeit der Muſik in einem wohlgeſitteten Staate ohne Anzüglichkeit gehandelt.

§. 85. **Das 62 und 63 Stück** enthält einen Entwurf **einer muſikaliſchen Akademie,** worüber der critiſche Muſicus ſelbſt ein widerſprechend Urtheil fällt, indem er, 294 S. freywillig geſtehet, daß wider dieſen Einwurf würklich noch einiges zu erinnern ſey; hingegen in der nachgehends geſchriebenen Vorrede ſchmeichelt er ſich, daß vernünftige Leſer nichts erheb-

erhebliches dawider einzuwenden finden würden. Es dürfte vergeblich ſeyn zu erzählen, was von dem **Vorſteher** und **Secretario** der muſikaliſchen Academie, ingleichen von den wöchentlichen Zuſammenkünften der **Mitglieder**, wie auch von ihren ordentlichen Verrichtungen und Lehrſtunden vorgetragen wird: ſintemal folgender Stein des Anſtoſſes erſt aus dem Wege geſchaffet werden muß, da nämlich der critiſche Muſicus, 292 S. zwar ganz recht erinnert: „Es „iſt billig, daß man ſowohl allen Mitgliedern als dem „Vorſteher der Akademie einen gehörigen Rang und „genugſame Einkünfte ertheilet, damit ſie von an„dern gebührend geehret werden, und auch diejeni„gen Mittel beſitzen mögen, die zu ihrer Lebensart „erfodert werden.“ Aber was antwortet er der Akademie auf die unumgängliche Frage: Wer verſchaft uns Brodt in der Wüſten? Nichts anders als mein folgendes Urtheil, wofern er ſich diesfalls vernünftig aufführen will: Eine muſikaliſche Akademie kann ohne Einwilligung eines Potentaten nicht angefangen, vielweniger ohne deſſen reichlichen Beyſtand in Beſtand gebracht werden. Man weiß zwar einen und andern Hof, welchem es ein leichtes ſeyn würde, eine muſikaliſche Akademie aufzurichten und zu erhalten. Man ſiehet aber auch zu voraus, daß eine Privatperſon, ſo eine ſolche Akademie vorſchlagen wollte, vielen Widerſpruch, ja Haß und Verfolgung finden würde, und zwar ſogar von denjenigen Muſikverwandten, welche in Betrachtung ihres wichtigen Amts und hohen Ehranſehens ſchuldig und vermögend wären, dieſes nützliche Unternehmen zu befördern. Jedoch getroſt! Vielleicht erwecket der Himmel bald einen

gelehrten Potentaten, welcher das mit vielen Wiſſenſchaften prangende Deutſchland, **aus eigenem edlen Triebe**, mit der noch fehlenden muſikaliſchen Akademie erwünſcht auszieret. Dieſe und andere hieher gehörige Umſtände mag der Herr M. **Mizler** vorher wohl erwogen haben, als er 1738 den preiswürdigen Entſchluß gefaßt, **die correſpondirende Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften** zu errichten: mit welcher es, wie mit allen neuen Unternehmungen, zwar bisher aus verſchiedenen Urſachen nicht ſo geſchwinde zugehen können. Daß aber ſelbiger von dem critiſchen Muſico durch die vorgeſchlagene Akademie ein Eintrag geſchehen, wie neulich ein betitelter = = Meiſter in öffentlicher Geſellſchaft aus Unverſtand plaudern wollen, iſt eine offenbare Unwahrheit. Dieſe Societät ſtehet feſte, und wird allezeit fortdauren, wenn Deutſchland auch mit mehr als einer muſikaliſchen Academie ausgezieret ſeyn wird. Was kann ihr doch der critiſche Muſicus ſchaden, der nach ſeinen itzigen Umſtänden ſich nicht unterſtehen darf, die Grenzen dieſer Societät zu betreten?

§. 86. **Das 64ſte Stück** betrift die muſikaliſche Einrichtung der **Oden**, und beſchlieſſet zugleich die bisher öfters unterbrochene Abhandlung der Singeſachen im Cammerſtyl. **Im 65ſten Stücke** werden anfangs überhaupt die Inſtrumentalſachen, und nachgehends ins beſondere die **Sinfonien** im Kirchenſtyl betrachtet. **Das 66ſte Stück** redet von **Opernſinfonien.** **Im 67ſten Stücke** erzählet der critiſche Muſicus die Einrichtung der Vor-Zwiſchen- und Nachſpiele zu Tragödien und Comö-

dien

dien nach eigener Erfindung. Das 68ſte Stück handelt von Sinfonien zu Singeſtücken im Cammerſtyl; ingleichen von den ſogenannten Cammerſinfonien, die ſich auf keine Vocalmuſik beziehen; wie auch etwas von den Sinfonien mit concertirenden Inſtrumenten. Das 69ſte Stück betrift die Inſtrumentalconcerten. Das 70ſte Stück iſt den tropiſchen, uneigentlichen oder verblümten Ausdrücken gewiedmet, und beſchreibet zwo Arten der Metaphorae. Wäre dem critiſchen Muſico, nach eigenem Geſtändniſſe, 348 S. erlaubt geweſen, ſeine Blätter mit Noten anzufüllen, ſo hätte er allhier genug Gelegenheit gehabt, ſeinen Leſern mancherley Arten des verblümten Ausdruckes zu zeigen.

§. 87. Im 71 und 72ſten Stücke meynt er zu erweiſen, daß die Mathematik bey der Compoſition weder nützlich noch möglich ſey. Wie ſehr er aber ſich hiedurch verſtoſſen, werde ich in folgenden §§. dieſer Schrift bis zu Ende ſo deutlich als kürzlich darthun, wenn ich zuvor den Innhalt der übrigen critiſchen Blätter angezeiget habe, in welchen zwar ebenfalls, wie in etlichen vorhergehenden, nichts anſtößiges noch anzügliches, ſondern vielmehr unterſchiedene gute Anmerkungen anzutreffen, welche aber, nach ſeinem wiederholten Bekänntniſſe, die wenigſten Sachen erſchöpfen, folglich den Namen einer Critic nicht verdienen. Das 73ſte Stück bezeichnet die mancherley Umſtände der Ouverture ſehr wohl. Das 74ſte Stück betrift die Sonaten ſo wohl von einer Stimme, als von zwo, drey, vier und fünf Stimmen. Das 75 und 76ſte Stück beſchreibet ohne beſondere Exempel zwölf Figuren, welche den

Nachdruck der muſikaliſchen Schreibart befördern, namentlich: Exclamatio, Dubitatio, Ellipſis, Hyperbaton, Repetitio, Paronomaſia, Diſtributio, Antitheſis, Suſpenſio, Interrogatio, Epiſtrophe, Gradatio. Nur diejenigen, ſo des Herrn Matthesons vollkommenen Capellmeiſter noch nicht geleſen, werden dem Vorgeben des critiſchen Muſici vielleicht Glauben beymeſſen, da er nämlich auf der 386ſten Seite ſich für den erſten hält, der die Figuren bey der Compoſition für nöthig angeprieſen. Im 77ſten Stücke erzählet er, daß die Opern zu Hamburg aufgehöret, und die wegen der Schauſpiele berühmte Neuberiſche Geſellſchaft von dar nach Moſcau gegangen. Zugleich gedenket er eines Vorwurfs, der ihm, wegen einer von ihm componirten Oper, gemacht worden. Die Entlegenheit geſtattet mir nicht, zu unterſuchen, ob Kläger oder Beklagter Recht habe. Das 78ſte als das letzte Stück erwehnet die vornehmſten Eigenſchaften eines guten Muſikdirectors. Ein mehrers von dieſer wichtigen Sache iſt in dem mehrgedachten vollk. Capellmeiſter, wie auch in des Herrn M. Mizlers muſikaliſchen Staarſtecher anzutreffen. Der Reſt folget im künftigen Theil.

III.

Fünfte Fortſetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeiſter.

Des III. Theils funfzehntes Hauptſtück.

Von der Nachahmung.

Die Nachahmung in der Muſik findet ſonderlich bey vollſtimmigen Sachen ſtatt, in welcher nach

nach des Herrn Verfaſſers Worten die Abſicht iſt, daß eine Stimme die andere gleichſam Geſprächsweiſe unterhalte, Fragen aufwerfe, Antworten gebe, verſchiedener Meynung ſey, Beyfall erhalte, ſich vereinbare, Widerſpruch annehme, u. ſ. w. Wer dieſes alles bey einem Concert, da verſchiedene Stimmen mit einander ſtreiten, ſich würklich vorſtellen kann, der muß in der Einbildungskraft auſſerordentlich ſtark ſeyn.

Es iſt aber die Nachahmung bey der Muſik dreyerley. Erſtlich, wenn man die natürlichen Dinge und Gemüthsneigungen auszudrucken ſich bemühet. Fürs andere, wenn man einen groſſen Tonkünſtler zum Muſter ſich vorſtellet. Drittens, der Wettſtreit, welchen verſchiedene Stellen über gewiſſe Sätze unter einander führen. Von der letzten handelt hier der Herr Verfaſſer hauptſächlich, und unterſcheidet ſie von der gebundenen canoniſchen Nachahmung, wo man den Wiederſchlag des Hauptſatzes, eben dieſelben Intervallen, Tonart und Geltung der Klänge beobachten muß, welches alles bey der freyen Nachahmung nicht iſt. Man muß aber die Nachahmung nicht mit der Wiederhohlung vermiſchen, wie Rameau *) gethan, wenn er ſagt: L'on diſtingue la Figue de l'imitation en ce que celle ci peut n'avoir lieu, que dans une ſeule partie, au lieu que la Figue doit etre entendue alternativement dans chaque partie: das iſt: **Man unterſcheidet die Fuge von der Nachahmung dadurch, daß dieſe nicht ſtatt findet, als nur in einer einzelnen**

*) Traité de l'Harmonie p. 163.

zelnen Stimme, dahingegen die Fuge in allen Stimmen nach einander ſich hören laſſen muß. Alle Nachahmung iſt zwar gewiſſer maſſen eine Wiederhohlung, aber nicht alle Wiederhohlung iſt eine Nachahmung. Dieſe erfordert wenigſtens zwo Stimmen, die Wiederhohlung aber kann bey einer einzigen geſchehen. So groſſen Nutzen die Nachahmung in der Compoſition hat, ſo wenig Kunſt braucht ſie, und nimmt ihre Regeln bloß aus dem guten Geſchmacke her. Damit den Anfängern die Nachahmung ſichtbarlich in die Augen fällt, und zugleich ihr Unterſcheid von der canoniſchen, ſind folgende Exempel beygebracht worden. Tab. I. des II. Theils des III. Bandes fig. 1. leget eine Probe einer canoniſchen Nachahmung dar. Fig. 2. iſt der Hauptſatz einer Arie aus einem Oratorio von Francesco Gaſparini, welchen die Singſtimme darauf frey nachahmet, wie fig. 3. Tab. I. In der Folge ſtellen die Inſtrumente ſamt dem Baſſe eine veränderte Nachahmung des Hauptſatzes eben dieſer Arie an, fig. 4. und endlich kommt im letzten Theile der Arie nebſt verſchiedenen andern geſchickt angebrachten Nachahmungen auch dieſe fig. 5. vor.

Die freyen Nachahmungen müſſen ſonderlich in den Ouvertüren vorhanden ſeyn. Sie zieren aber auch die Sonaten, Cantaten, Duetten, Symphonien, u. ſ. f. und überhaupt ſind die Nachahmungen ein herrliches Gewürze wohlerfundener Melodeyen.

Sechszehntes Hauptſtück.

Von zwoſtimmigen Sachen.

Ein zweyſtimmiger Satz iſt der erſte Schritt zur Vollſtimmigkeit, und beſteht in zwoen ungleichen Stim-

Stimmen, ſo ſich zu einem angenehmen Wohllaut mit einander vereinbaren. So natürlich es iſt, daß die Anfänger der Compoſition mit zwoen Stimmen im Setzen den Anfang machen, ſo vernünftig iſt es, daß ſie erſt zu einer von iemand anders gemachten Oberſtimme einen geſchickten Baß zu ſetzen verſuchen, ehe ſie ſelbſten zwo Stimmen ſetzen. Es kommt bey einem guten Baſſe das meiſte auf die Nachahmung an, und wenn ſolcher gleich öfters ohne Fehler iſt, ſo iſt er doch deswegen noch nicht geſchickt. z. E. Die Bäſſe zu den Sätzen aus einer Gique fig. 1. 2. Tab. II. ſind zwar ohne Fehler, aber deswegen klingen ſie doch hölzern, und ſind ohne Geſchicke. Im Gegentheile aber ſind die Bäſſe eben derſelben Sätze fig. 3 und 4. als nachahmende ohne Tadel. Bey dergleichen Nachahmungen hat man auf viererley zu ſehen.

Erſtlich: Der Satz ſo nachgeahmet wird, muß von beſonderm Nachdruck ſeyn, und eine Leidenſchaft ausdrücken; bey einem Singſtücke alſo müſſen auch die Worte zu einem ſolchen Satze ausgeſuchet ſeyn.

Fürs andere: ſoll die Nachahmung ungezwungen mit der Sache übereinſtimmen.

Drittens: ſollen die Bäſſe ſo wohl gute Melodeyen und ſingbare Gänge haben, als die Oberſtimmen, ob gleich bey den Bäſſen weitere Intervallen überhaupt erfordert werden, weil die Töne um ſo viel langſamer und träger beben, ie tiefer ſie ſind, und daher bey engen und hurtig auf einander folgenden Intervallen ſich zu ſehr verwickeln und verwirren. Daher ſetzen geſchickte Componiſten ihre Bäſſe, die geſchwinde gehen und viel arbeiten, mehrentheils in der Höhe.

Vier-

Viertens hat man ſich der Abwechslung des Klangfuſſes zu befleißigen.

Kann ein Anfänger zu einer guten gegebenen Melodey einen geſchickten Baß ſetzen, ſo muß er nun auch ſolches bey den Recitativen verſuchen, da die Bäſſe anders geſetzt werden müſſen, als bey andern zwoſtimmigen Sachen. Die Hauptregeln hangen von der Nachahmung der natürlichen Rede und dem rechten Zuſammenhange der Worte ab.

Iſt der angehende Componiſt auch hierinn gewieget, ſo kann er zu einem guten Baſſe eines geſchickten Meiſters eine Oberſtimme ſetzen lernen, welches ſchon etwas ſchwerer iſt, der daher entſpringende Vortheil aber deſto nützlicher. Nach dieſem ſoll er ſich in Setzung der Oberſtimmen zu den Bäſſen der Recitative von berühmten Meiſtern üben, wobey leicht zu erachten iſt, daß der ſich übende Setzer bald die Oberſtimme, bald den Baß vor ſeinen Augen verbergen, und thun muß, als wenn er nichts davon wüßte, wenn er anders ſich nicht ſelbſt betrügen will.

Endlich muß man ſich üben zu einem gebundenen Baſſe einer von einem groſſen Meiſter bereits verfertigten Arie eine geſchickte Melodie zu machen, da es freylich beſſer iſt, wenn ein rechtſchaffener Componiſt ſolche ſeinem Schüler ausſuchet, den Verſuch beurtheilet und Anmerkungen darüber macht, als wenn dieſer ſein eigener Lehrer iſt. Will nun der angehende Componiſt recht fleißig ſeyn, und ſich beſonders geſchickt machen, ſo kann er alle Gattungen der Melodien auf dieſe Art durchgehen und von der Menuet anfangen. Der Vortheil, den man aus dieſer nachdenklichen Zergliederung erleſener Muſter ſchöpfen kann, iſt ungemein.

Sieb-

Siebenzehntes Hauptſtück.

Von dreyſtimmigen Sachen.

Ein Trio erfordert mehr Kunſt als vielſtimmige Sachen, wenn es den Strich halten ſoll, und ein Franzmann behauptet nicht unrecht, wenn er ſagt: Le Trio eſt de toutes les pieces la plus difficile, & celle qui demande le plus d'habilité. **Das Trio iſt unter allen Stimmen am ſchwerſten zu machen, und erfordert die meiſte Geſchicklichkeit.** Wer ein gutes Trio ſetzen kann, der iſt auch geſchickt, alle andere vollſtimmige Sachen zu verfertigen.

Crede, tribus bene qui cecinit, bene pluribus ille
Nouerit harmonico concinuiſſe ſono.

Chriſtoph. Donauerus.

Wer wohl mit dreyen Stimmen weiß zu ſingen,
Dem wird es auch mit mehrern gut gelingen.

Ein Trio iſt hauptſächlich dreyerley. Die erſte Gattung beſtehet in einem concertirenden Weſen zweyer Inſtrumente mit ihrem Baſſe, und heiſſet ein italieniſches Trio. Die andere Gattung iſt das franzöſiſche Trio, da man mehr auf eine richtige Harmonie und zierliche Hauptmelodie, als auf die welſche concertirende Ausarbeitung ſiehet. Zur dritten Gattung werden die Duetten von zwey Singſtimmen mit ihrem Baſſe gerechnet. In den welſchen dreyſtimmigen Sachen ſchlägt der Herr Verfaſſer **Corelli** und **Fux** zum Muſter vor, in den franzöſiſchen aber den **Lully** und unſern Herrn **Telemann**, in den dreyſtimmigen Singſachen den **Steffani, Attilio Arioſti, Marcello** und **Händel**, dem man neulich eine marmorne

morne Ehrenſäule in den londonſchen Gärten zu Vauxhall aufgerichtet.

Ein Anfänger in der Compoſition dreyſtimmiger Sachen ſoll ſich ſechs folgende Aufgaben wohl empfohlen ſeyn laſſen.

I. Wie ein Baß zu zwo Oberſtimmen zu ſetzen.

II. Wie eine Oberſtimme zu zwo Unterſtimmen zu machen.

III. Wie man zu zwo gegebenen äuſſerſten Stimmen eine Mittelſtimme verfertigen wolle.

IV. Auf welche Weiſe ein Baß und eine Mittelſtimme zur obern eingerichtet werden mögen.

V. Eine Mittel- und Oberſtimme über den Baß zu ſetzen.

VI. Eine Oberſtimme und Baß zu der gegebenen Mittelſtimme zu ſetzen.

In der Compoſition eines dreyſtimmigen iſt es eine Hauptregel, daß alle drey Stimmen, ſo viel möglich iſt, ſingen ſollen, wobey es beſſer iſt, daß dem völligen Dreyklange lieber etwas entzogen wird, als daß die Melodie deswegen Abbruch leiden ſollte. Dieſes zu erläutern ſehe man auf der II. Tab. 5 fig. die Sätze A, B, C. Im erſten Satze ſind lauter Dreyklänge, aber die Mittelſtimme macht keine gute Melodie. Herr **Mattheſon** ſagt, daß ſie in Anſehung des Baſſes eine barmherzige Melodie ſey. Den zweyten Satz B läſſet der Herr Verfaſſer zur Noth mitgehen. Meine aufrichtige Meynung von dem Satze B zu ſagen, ſo weiß ich nicht, ob er viel beſſer ſey als der erſte A. Denn die Mittelſtimme macht zwar zum Baſſe eine beſſere Melodie, aber wahrhaftig nicht zur Oberſtimme, es müßte denn ſeyn, daß ſolches die verdeckte

Quinte,

Quinte, ſo die erſten zween Töne Dis und f der Ober-ſtimme, mit Dis, b der Mittelſtimme ausmachen, bewerkſtelligen ſollte. Es kann aber der Satz B gar leicht rein wie Tab. III. fig. 1. num. 1. geſetzet werden. Soll aber der Baß ſchlechterdings bleiben, wie er iſt, ſo iſt doch die verdeckte Octave, ſo die zwo letzten Noten d, dis, der Mittelſtimme, mit den zwo letzten Noten des Baſſes, b, dis, machen num. 2, viel eher zu entſchuldigen, als wenn die Oberſtimme mit einer Mittelſtimme eine verdeckte Quinte ausmacht. Denn oben fallen ſie merklicher ins Gehöre als unten. Zudem iſt dergleichen verdeckte Octave am Ende durch den häufigen Gebrauch der größten Meiſter gleichſam privilegirt.

Der Satz C Tab. II. fig. 5. iſt nach Hn. **Mattheſons** Urtheile allerdings der beſte, aber deswegen doch noch nicht ohne Tadel, weil am Ende die zwo äuſſerſten Stimmen eine verdeckte Quinte mit einander machen, f, g / B, dis. Dieſe verdeckte Quinte, wird meines Erachtens etwas ſchlimmer, da zu gleicher Zeit ſich auch eine verdeckte Octave, d, dis, / B, dis, hören läſſet, welche allein, wie geſagt, wohl erlaubt wäre. Alles dieſes aber hebt die letzte Note auf, wenn ſie eine Octave tiefer ſtehet, wie num. 3. Tab. III. fig. 1. Wäre es aber aufgegeben, daß der Baß ſchlechterdings ſoll ſtehen bleiben wie er iſt, ſo kann ohngefähr die Mittelſtimme wie Tab. III. fig. 1. num. 4. geſetzet werden, wobey weder der Melodie noch der Reinigkeit der Harmonie was abgehet, ob es gleich ſcheint, als geſchähe der richtigen Regel, daß die **Mittelſtimme**

ſittſam einhergehen und wenig Maniren und Verbrämungen haben müſſe, in etwas ein Abbruch. Bey concertirenden und laufenden Mittelſtimmen hingegen ſind die Verbrämungen von beſſerer Würkung.

Achtzehntes Hauptſtück.

Von gebrochenen Accorden.

Die gebrochenen Accorde haben mehr in zwo und dreyſtimmigen Sachen ihren Nutzen, als in vielſtimmigen. Es iſt aber ein gebrochener Accord, wenn die Töne einer Zuſammenſtimmung nicht auf einmal, ſondern nach einander vernommen werden. Dieſe Lehre von gebrochenen Accorden iſt von wenigen berühret worden, auſſer was der gelehrte Herr Capellmeiſter **Neidhardt** in einem lateiniſchen Manuſcript davon aufgeſetzet, welches Herr **Mattheſon** zum Grunde geleget. Die gebrochenen Accorde haben ſonderlich ihren Nutzen bey Singſachen, da man der Deutlichkeit des Textes wegen nur eines oder zweyer Inſtrumente ſich bedienet, und doch dabey der Harmonie zu Hülfe kommt, wenn man in einer einzigen ſolchen Stimme drey bis vier Töne im völligen doch gebrochenen Accord nach einander hören läſſet, woran ſonſten vier Inſtrumente genug hätten, wenn ſie auf einem Schlage gehöret würden. Die gebrochenen Accorde ſind nicht nur eine Zierde der Inſtrumentſtimmen, ſondern geben auch Gelegenheit zu vielen Veränderungen und Erfindungen. Exempel werden die Sache am deutlichſten machen. Tab. III. fig. 2. iſt ein zweyſtimmiger Satz: Sollten nun dieſe beyde Stimmen in eine gebracht werden durch die

Bre-

Brechung der Accorde über ſich, ſo möchte der Satz wie fig. 3. Tab. III. herauskommen: Soll aber die Brechung unter ſich ſeyn, wie fig. 4. eben dieſer Tabelle. Dieſe aus Vierteln entſprungene Achteln, fig. 3 und 4. der III. Tab. geben wiederum, wenn man ſie in Sechszehntheile zertheilet, die Veränderungen an Hand, wie fig. 5. Tab. III. num. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. Dieſe doppelte Brechungen können auf eben ſo vielfältige Weiſe durch den ganzen Satz hindurch geführt werden, und wird genug ſeyn, zur Erläuterung die zwo erſten Brechungen durch den ganzen Satz hindurch zu führen, welche Tab. IV. fig. 1 und 2. zu ſehen ſind. Wollte man die Lebhaftigkeit vergröſſern, ſo könnte man die doppelte Brechung gar vierfach anſtellen, wie Tab. IV. fig. 3.

Nun wollen wir auch einen Satz von dreyen Stimmen beleuchten, wie ſolcher vermittelſt der gebrochenen Accorde in zwo und eine Stimme zuſammengezogen werden kann. Es ſey der ordentliche dreyſtimmige Satz, wie Tab. IV. fig. 4. Dieſer dreyſtimmige Satz kann nun auf fünferley Art in einander gezogen werden:

1. Da man die beyden unterſten Stimmen in eine bringt, und die obere ſo mitnimmt, wie ſie da ſtehet.
2. Da die beyden Oberſtimmen in eine gebracht werden, die untere aber ſo bleibet, wie ſie iſt.
3. Da die Mittelſtimme nicht geändert wird, die andern beyden aber zuſammentreten und nur eine ausmachen.
4. Wenn in zwo Stimmen abgewechſelt, und in ihnen die dritte mit eingeſchloſſen wird.

5. Wenn alle drey, mittelſt einer einzigen Stimme, vernommen werden.

Von num. 1. folget Tab. IV. fig. 5. ein Exempel, von num. 2. Tab. V. fig. 1, von num. 3. fig. 2. von num. 4. fig. 3. von der letzten Zahl 5 iſt das Exempel Tab. V. fig. 4. nachzuſehen.

Mit vier Stimmen gehet es gleichfalls an, daß ſolche durch gebrochene Accorde zuſammengezogen werden können. Herr Mattheſon gibt ſechſerley Arten an:

1. Bringt man die zwo Oberſtimmen in eine, daß die zwo unterſten unverändert bleiben.
2. Drey in zwo, daß nur die untere Stimme bleibt, wie ſie geweſen.
3. Alle vier Stimmen in drey gebrochene.
4. Die oberſten in eine, und die unterſte ſo wie ſie war.
5. Alle vier Stimmen in zwo.
6. Alle vier in eine.

Dieſes muß durch Exempel deutlich werden. Der ordentliche vierſtimmige Satz ſtehet Tab. VI. fig. 1. Zu num. 1. aber ſtehet das Exempel Tab. V. fig. 5. Zu num. 2 und 3. Tab. VI. fig. 2 und 3. Zu num. 4. gibt Tab. III. fig. ✱ das Exempel. Zu num. 5. ſtehet das Exempel Tab. VI. fig. 4. Zu num. 6. aber, fig. 5. Die letzte Brechung iſt eigentlich die Harfenart, auf italieniſch: Arpeggio.

Es ſind aber mehr Wege, die gebrochenen Accorde in den vier Stimmen abzuwechſeln, als ſechs; Ich will alſo hinzuſetzen was Herr Mattheſon weggelaſſen, nämlich

7. Wenn die zwo mittlern in eine gebracht werden, die zwo äuſſerſten aber bleiben.
8. Wenn die zwo unterſten in eine gebracht werden, die zwo obern aber bleiben.
9. Wenn die zwote und vierte in eine gebracht werden, die erſte und dritte aber bleiben.
10. Wenn die erſte und dritte in eine gebracht werden, die zwote und vierte aber bleiben.
11. Wenn drey Stimmen in zwo gebracht werden, die dritte aber bleibet.
12. Wenn drey Stimmen in zwo gebracht werden, die zwote aber bleibet.
13. Wenn drey Stimmen in zwo gebracht werden, die oberſte aber bleibet.
14. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die dritte aber bleibet.
15. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die zwote aber bleibet.
16. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die oberſte aber bleibet.

Ich halte vor unnöthig, von dieſen allen auch Exempel beyzubringen, indem nun ein aufmerkſamer Anfänger ſich ſolche ſelbſten gar leicht auſſetzen kann. Doch will ich ein Exempel auf das letzte, num. 16. geben, Tab. VI. fig. 6.

Auf eben dieſe Art können fünf und mehr Stimmen eingezogen werden, wenn es nicht gezwungen herauskommt, welches bey mehrern Stimmen ſchwerlich angehet in der Folge.

Endlich gehören noch hieher die Harfenbrüche, die ieder practiſcher Künſtler auf ſeinem Inſtrumente nach Belieben macht, wenn ſie zuvor von dem Componi-

poniſten nach dem Inſtrumente eingerichtet worden, auf welchem ſie ſollen herausgebracht werden. Dergleichen ſind auf die Violin Tab. VI. fig. 7.

Neunzehntes Hauptſtück.

Von vier und fünfſtimmigen Sachen.

Ein Anfänger, der ſich ſelbſten in der Compoſition vierſtimmiger Sachen üben will, ſucht ſich nach der bisherigen ſehr guten Lehrart, von einem guten Meiſter ein ſchönes Quatuor, und ſetzt 1) zu einer Oberſtimme und dem Baſſe die beyden mittlern. Es iſt hiebey vortheilhaft, wenn ſich ein Anfänger zu den Stimmen, die er ſetzen ſoll, doppelte Linien ziehet, auf welche er hernach, nach vollendeter Arbeit, aus dem Originale die Verbeſſerungen u. Anmerkungen ſchreiben kann, die alsdenn deutlicher in die Augen fallen. Z. E. er ziehet ſich hier bey der erſten Aufgabe ſechs ſogenannte Syſteme, ſchreibt auf das erſte und letzte die Oberſtimme und den Baß aus dem Originale ab, legt ſolches hernach weg, und ſiehet nicht eher wieder hinein, bis er mit den zwo mittlern Stimmen völlig fertig iſt, die er auf das zweyte und vierte Syſtem aus ſeinem Kopfe hinſchreibet, daß alſo zwey Syſteme leer bleiben; Auf welche er nun aus dem Originale ſich ſelbſten verbeſſert, und Anmerkungen machet.

2) Zu einer Oberſtimme die drey übrigen.

3) Zu dem gegebenen Baſſe die drey übrigen.

Es iſt wohl gethan, wenn man dieſe Uebung von den Choralen anfängt, und die Mittelſtimmen nur fürs erſte im geraden Contrapunct darzu ſetzen lernet, alsdenn aber zu den Arien und Symphonien u. ſ. f. fortſchreitet. Daß man übrigens erſt ordentlicher

Weiſe die Hauptmelodie oder Oberſtimme, hernach den Baß und endlich die Mittelſtimmen bey einem Quatuor ſetzen müſſe, öfters aber auch am erſten der Baß verfertiget werde, z. E. in Fugen, iſt leicht zu verſtehen.

Was die Compoſition fünfſtimmiger Sachen anbelangt, ſo iſt vor allem dahin zu ſehen, daß die Melodien der Stimmen einander nicht verdunkeln, ſondern die Hauptmelodie hervorraget. Von den allzu vollſtimmigen Stücken hat Herr **Mattheſon** folgende geſunde Gedanken aufgeſchrieben: **Ein ſolches mühſeliges Gewebe** (nämlich wenn in Kirchenſachen 8, 12 bis 24 wirkliche verſchiedene Stimmen angetroffen werden) **iſt mehr zu bewundern, als daß es die Zuhörer durch den angewandten Fleiß ſonderlich rühren oder bewegen ſollte. Man vernimmt dabey eine angenehme, ſäuſelnde, völlige und reiche Uebereinſtimmung; aber oftmals ſcheinet ſich die Melodie wo nicht ganz und gar, doch ſehr merklich darunter zu verlieren. Es iſt hiemit auf gewiſſe Art faſt eben ſo bewandt, als mit einem Geſpräche. Wo ihrer viele reden, da höret niemand was deutliches.**

Deswegen muß aber doch ein Anfänger mit 5, 6 und mehrern Stimmen rein ſetzen lernen, und kann in fünfſtimmigen Sachen ſeine Uebungen alſo anſtellen: 1) einen Alt und Tenor zu zween Diſcanten und einem Baſſe ſetzen. 2) Zween Diſcänte zu drey Unterſtimmen. 3) Drey Mittelſtimmen zu den beyden äuſſerſten. 4) Drey Oberſtimmen zu den beyden tiefern.

Ein Anfänger, der mit fünf Stimmen nun wohl umgehen kann, dem wird es ſehr leicht ſeyn, auch ſechs, ſieben, acht und mehrere zu ſetzen, da denn die Regel feſte bleibt: ie weniger Stimmen man braucht, ie genauer muß alles beobachtet werden, ie mehr aber geſetzet werden, ie mehr Freyheit hat man.

Zwanzigſtes Hauptſtück.

Von einfachen Fugen.

Die Fuge iſt ein künſtliches Sing- oder Spielwerk, oder beydes zugleich, mit verſchiedenen Stimmen, zwoen oder mehr, da die eine der andern in gewiſſen Schritten nacheilet, und eben denſelben Hauptſatz wiederſchlagend ausführt. Sie ſind entweder gebundene oder freye. Gebundene ſind, wenn ſich der Setzer daran bindet, daß alle Noten vom Anfange des Fugenſatzes bis zum Ende deſſelben nachgeſpielet oder nachgeſungen werden ſollen. Der Fugenſatz macht dabey den ganzen Geſang aus. Dergleichen ſind die Canones, Kreis- oder Cirkelmelodien (fughe legate, in conſequenza). Ungebundene Fugen hingegen heiſſen die, da nur eine gewiſſe Clauſul von gehörigen Stimmen in ihrer Ordnung nachgeſungen werden darf, und alſo vieles darzwiſchen kommt, wodurch ſie ſich von den bloſſen Nachahmungen unterſcheiden. Auf Italieniſch heiſſen dieſe Fugen, fughe ſciolte. Es giebt dergleichen dreyerley: **einfache, vielfache** und **Gegenfugen.**

Einfache Fugen ſind, wo nur ein Hauptſatz ohne Verkehrung regelmäßig im Wiederſchlage ausgeführt wird. Vielfache Fugen, wo mehr Hauptſätze dergeſtalt vorkommen. Gegenfugen, wo ein einzi-

ger Hauptſatz auf vielfältige Art gehandhabet und umgekehret wird. Die zwo letztern ſind aus den erſten entſprungen.

Eine iede Fuge hat zween Hauptkämpfer, welche die Sache mit einander ausmachen. Der eine heiſſet der **Führer**, dux, Italieniſch la Guida, der andere der Gefährte, comes. Der erſte muß entweder in der Octave oder Quinte anfangen, iedoch brauchet man auſſerordentlich auch andere Intervalle in der Mitte, wenn das ordentliche ſchon vernommen. Der Gefährte begleitet den Führer in eben der Melodie dergeſtalt, daß, wenn der Führer die Quinte zur Anfangsnote hat, der Gefährte in der Octave eben denſelben Satz nachſpielet, und ſo umgekehrt.

Derjenige Nachſatz, welcher auf den Vorſatz folget, und ſolchen gleichſam beantwortet, wird in Fugen der **Wiederſchlag** genennet, repercuſſio, Italieniſch riſpoſta.

Wenn der Vorſatz in der Octave angefangen, ſo ſchlieſſet er gern in der Quinte, und ſo umgekehrt, doch kann man auch in eben dem Tone das Thema ändern, in welchem man angefangen, wenn man es recht zu handhaben weiß. Der Fugenſatz ſoll ſo eingerichtet werden, daß am Ende deſſelben kein förmlicher Schluß vorkommt, weil in Fugen und Contrapuncten die Ruheſtellen gar nicht zu Hauſe gehören. Ein ſolcher Fugenſatz ohne förmlichen Schluß ſtehet Tab. VII. fig. 1. Man muß dieſe Art vermiedener Schlüſſe nicht mit den ſogenannten Cadenze Sfughite vermiſchen. Jene geſchehen willkührlich und vorbedächtlich in der einzelnen Melodie: die andern hergegen

gen mit einigem Kunſtzwange und faſt nothwendig, bey völliger Harmonie.

Wenn ein Fugenſatz mit Fleiß und Kunſt ſo geſetzet wird, daß nach dem erſten regelmäßigen Wiederſchlage, der Gefährte hernach auch in andern Intervallen anfangen und doch mit dem Führer übereinſtimmen kann, ſo heiſſet ſolches eine **Fuge durch die Octave,** all' ottava, wenn ſolches durch dieſes Intervall geſchiehet, oder eine **Fuge durch die erhöhete Terz,** alla decima, und **durch die erhöhete Quinte,** alla dodecima, wenn dieſe Intervalle dabey gebrauchet werden, als welche drey Wege im Gebrauche ſind. Dieſe Erfindung iſt aus dem doppelten Contrapuncte entlehnet, wie die einfachen Fugen in der Unteroctave, Unterquinte und Unterquarte, in hypodiapaſon, hypodiapente, hypodiateſſaron. Es gibt auch Fugen, darinn der Gefährte dem Führer in einem diſſonirenden Intervalle nachfolget, in der Secunde, Septime oder Quarte. Die Länge des Führers bey einer Fuge iſt nicht beſtimmt, doch hält man dafür, daß ſich die Fuge um ſo viel beſſer ausnehme, ie eher der Gefährte dem Führer folget.

Wenn die Fuge in der Octave anhebt und ſteiget, ſo kommt vornehmlich die Quinte in Betrachtung und nicht die Quarte, weil die Quinte die Gewißheit der Tonart beſtimmt, die Quarte hingegen immer einen Zweifel hinterläſſet, wenn auch gleich dieſer Sprung umgekehret wird, das iſt in der Quinte unterwärts vorkommt, wie Tab. VII. fig. 2. da man anfangs faſt nicht weiß, ob der Satz aus dem E oder H gehe, welches der Fall in die Unterquinte verurſachet, und dem Klange nach eigentlich die Quarte des Haupttons iſt,

die folgenden Tone aber, h, d, fis, geben die Tonart h moll an, als weſentliche Töne derſelben.

Der Sprung in die Terz des Haupttons iſt allemal gut, und beſſer als der Quartenfall, weil die Terz zur Dreyſtimmigkeit gehöret. Dahero auch Fugenſätze ſeyn können, deren Bezirk ſich nicht weiter als auf die Terz erſtrecket.

Die Quarte wird in die Quinte, und dieſe in jene verändert, um des Wiederſchlags willen, im Steigen und Fallen, die Terz aber muß bey dem Nachſatze unverändert bleiben, wie Tab. VII. fig. 4. zu ſehen.

Die Regel: **Wenn der Führer eine Secunde ſteigt, daß der Gefährte den Wiederſchlag durch die Terz verrichten müſſe** iſt nicht ohne Ausnahme, und nur richtig, wenn der Führer in der Quinte des weichen Haupttons anfänget, nicht aber wenn er in der Octave einer harten oder weichen Tonart anhebet. Z. E. Der Fugenſatz in weicher Tonart, Tab. VII. fig. 3. wo der Führer in der Quinte anfängt und einen halben Ton ſteigt, hat zu ſeinem Wiederſchlage die kleine Terz nach der Regel, wie Tab. VII. fig. 5. Hebt aber der Fugenſatz in der Octave einer harten Tonart an, wie Tab. VII. fig. 6. ſo gilt ſchon die Regel nicht mehr, und der Nachſatz iſt wie fig. 7. Bey der weichen Tonart, da der Führer im Endigungsklange einen Ton ſteiget, wie fig. 8. iſt die Antwort des Gefährten im halben Ton, wie fig. 9.

Uebrigens richtet ſich der Gefährte allzeit nach dem Führer, und trift einen reinen Wiederſchlag, wie es ſich am beſten in der Tonart ſchicket, der Führer mag

hernach auf oder niederwärts gehen oder ſpringen. Die Beyſpiele werden die Sache am beſten erläutern. Fig. 10. Tab. VII. iſt ein Satz eines Führers, der in den vier erſten Noten eine Quarte heruntergehet, deſſen Gefährte aber fig. 11. muß eine Quinte heruntergehen. Springt der Führer eine Quarte herunter, fig. 12, ſo ſpringt der Gefährte eine Quinte herunter, fig. 13. Gehet der Führer eine Quarte hinauf, fig. 1. Tab. VIII, ſo gehet der Gefährte eine Quinte hinauf, fig. 2. Springt der Führer eine Quarte hinauf fig. 3, ſo ſpringt der Gefährte eine Quinte hinauf fig. 4. Gehet der Führer eine Quinte herunter fig. 5, ſo gehet der Gefährte eine Quarte herunter fig. 6. Springt der Führer eine Quinte herunter fig. 7, ſo ſpringt der Gefährte eine Quarte herunter fig. 8. Gehet der Führer eine Quinte hinauf, fig. 9, ſo gehet der Gefährte eine Quarte hinauf, fig. 10. Springt endlich der Führer eine Quinte hinauf, fig. 11, ſo ſpringt der Gefährte eine Quarte hinauf, fig. 12.

Hieraus iſt klar, daß in allen Fällen aus der Quarte die Quinte, und aus dieſer jene werden muß, in den ordentlichen Wiederſchlägen.

Wie bey der weitern Ausführung der Fuge die Klänge einander im Wiederſchlage antworten müſſen, zeiget beyſtehende Tabelle, da in der Tonart, c, d, e, f, g, der Quinte, und g, a, h, c̄, der Quarte, ſich im Gefährten f oder g hören laſſen muß, nach Beſchaffenheit der Umſtände, wo der Führer c hören läſſet, und a, wo der Führer d angiebt, h, wo der Führer e hat, ferner c̄, wo der Führer f oder g hat, u. ſ. w.

$\overline{c}$	—	$\overline{g}$ / $\overline{f}$
h	—	$\overline{e}$
a	—	$\overline{d}$
g / f	—	$\overline{c}$
e	—	h
d	—	a
c	—	g / f

Dieſe Tabelle leidet in gewiſſen Fällen eine Ausnahme, wenn z. E. der Führer einen baßirenden Sprung durch die Quinte herunter thut, wie fig. 13. Tab. VIII, da denn im Wiederſchlage dem g das d antwortet, fig. 14.

Man ſetzet alſo, mit der Stellung der Octave ordentlich zu verfahren, den völligen vierſtimmigen Accord der erwählten Tonart über einander, alſo:

$\overline{d}$	Nun ſollte die Octave, wel-	$\overline{a}$
:	che ſich der Gefährte zum	:
$\overline{a}$	Sprengel erkieſet, gleich-	$\overline{e}$
:	falls mit der Quinte und	:
$\overline{f}$	Terz dagegen geſetzet wer-	c
:		:
d	den, alſo:	a

Weil aber dergeſtalt der Tonart zuwider das e dem a antworten müßte, ſo nimmt man ſtatt e der

Quinte

Quinte von a, die Quarte deſſelben Grundtons d alſo:

a
:
d
c
a

Füllet man nun die mit Puncten bemerkten Stellen beyder Octaven aus, ſo iſt die Richtſchnur des Wiederſchlages gefunden, folgendergeſtalt:

d —	a
c —	g, f
h —	e
a —	d
g, f —	c
e —	h
d —	a

Wer nun dieſe Vorſtellungen auch in dem ſogenannten chromatiſchen Geſchlechte, bey ieder Tonart ins beſondere nach ihren zwölf Intervallen betrachten will, dem werden Tab. IX. X. und XI. dienen, wobey zu merken, daß durch die Striche die ordentlich einander antwortende Klänge angedeutet werden; kann aber ein Ton nach Beſchaffenheit der Umſtände auch andere Töne haben, die ihm antworten, ſo iſt ſolches durch punctirte Linien angezeigt. Bey dem Sternchen, ſo in der X Tab. über e — a ſtehet, hat Herr Mattheſon folgende Anmerkung gemachet: Wenn z. E. vom g ins dis als die Sexte hinauf geſprungen oder gegangen wird, ſo antwortet dem dis nicht das gegen über ſtehende gis, ſondern das b. Gehets aber abwärts vom g ins b, ſo antwortet dem b das gegen über ſtehende f richtig. Welches hier zur Probe angeführt wird, um andere dergleichen Vorfälle darnach zu beurtheilen.

Die

Die allgemeine dreyfache Fugenregel iſt dieſe: **Man ſoll die Grenzen der Tonart nicht überſchreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem der Tonart zuwiderlaufenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Verſetzung ſo gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geſchehen kann.** Daß die Grenzen der Octave nicht überſchritten werden ſollen, iſt alſo zu verſtehen. Wenn der Führer im Sprengel einer Quinte bleibet, und weder höher noch tiefer geht, ſo muß auch der Gefährte in ſeinem Umfange die Quarte keinesweges überſchreiten, und ſo umgekehrt; da denn die Quinte und Quarte die Octave ausmachen. Ueberſteiget aber der Führer die Quinte, ſo kann der Gefährte unmöglich die Schranken der Octave beobachten.

Was das dritte der Fugenregel betrift, ſo iſt es nicht möglich, bey allen Fugenſätzen die Intervalle im Vor- und Nachſatze gleich zu machen; im Wiederſchlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabey die Grenzen der Octave nicht zu überſchreiten. Z. E. wer aus dem Kirchengeſange: **Vater unſer** ꝛc. in d moll eine Fuge machen, dabey die Aehnlichkeit der Intervalle und den richtigen Anfangsklang im Wiederſchlage beobachten wollte, würde die Grenzen der Tonart unleidlicher Weiſe überſchreiten. Der Führer iſt Tab. VIII. fig. 15, welcher mit der dritten Note eine Terz fället. Sollte nun der Gefährte gleiche Intervalle beobachten, das iſt, mit der dritten Note auch in eine Terz fallen, und dabey mit dem gehörigen Klange, d. i. in der Octave

hier,

hier, anfangen, ſo wäre der Gefährte wie fig. 16. Allein wer ſiehet nicht, daß man dadurch in fremde Klänge verfället, und die Grenzen der Tonart überſchreitet? Will man den Gefährten ſo eintreten laſſen, daß dieſelben Intervalle, als Terzen, ganze und halbe Tone beybehalten werden, wie fig. 17, ſo taugt es eben ſo wenig. Man muß alſo hier das Intervall der ſinkenden Terz in eine Secunde verändern, fig. 18, ſo bleiben die zwey erſten Glieder der dreyfachen Fugenregel feſte ſtehen, und leidet nur das dritte eine Ausnahme, als welches ſolche eher vertragen kann, als die zwey vorhergehenden Glieder.

In der Folge bringt nun der Herr Verfaſſer eine Anmerkung bey, die verdient völlig hieher geſetzet zu werden, er ſagt; „Bey einigen Kirchenliedern, die „auf das genaueſte nach den alten modis geſetzet ſind, „muß man den Unterſcheid zwiſchen der ſelbſtſtändi„gen und geborgten Tonart, zwiſchen den Haupt- und „Nebenmodis, (inter modum authenticam & pla„galem) nothwendig mit zu Rathe ziehen, welches „die einzige Gelegenheit ſeyn mag, wobey dieſer Un„terſcheid heutiges Tages noch ſtatt findet.“ Bey den ſogenannten geborgten Tonarten ſtehet die Quinte oben, und die Quarte unten, z. E. in der hypoäoliſchen Tonart

	e Quinte		e Quarte	welches die
alſo:	a Quarte	nicht ſo	h	phrygiſche
	e		e Quinte	Tonart iſt.

Aus Mangel dieſes Theilungsunterſcheids wiſſen viele Organiſten nicht, wie ſie z. E. bey dem Choral: **Chriſtus der uns ſelig macht**, ꝛc. den Wieder-

ſchlag

ſchlag anſtellen ſollen. Iſt ſolcher wie Tab. VIII. fig. 19, ſo iſt ſolches zwar keine Sünde bey itzigen Zeiten, aber die Alten waren dem h feind, weil ſolches keine reine Quinte bey ſich hatte, denn in der phrygiſchen Tonart durfte kein fis vorkommen. Wenn alſo einige Organiſten dieſen Choral dergeſtalt fugiren wollen, daß Tab. XII. fig. 1. der Führer und fig. 2. der Gefährte iſt, ſo ſiehet man wohl, daß es an der Erkenntniß der Tonart fehle, weil der Gefährte in einem ſolchen Klange aufhöret, der aus der vorhabenden Tonart verbannet iſt, nämlich in fis. Es iſt aber die Ordnung der Töne folgende, e. f. g. a. h. c. d. e, da die halben Töne im erſten und fünften Grade liegen, es mag eine Haupt- oder Nebentonart seyn. Ueberdieß iſt auch die Octave nicht erfüllt, welches doch füglich geſchehen kann. Wenn man alſo nach den Regeln den Gefährten in einem der Tonart gemäſſen Klange anfängt und in der Endigungsnote ſchlieſſet, ſo iſt er wie fig. 3.

So muß man auch mit andern Choralmelodien, die eine gewiſſe Tonart nach alter Lehre führen, verfahren, wenn Fugen daraus werden ſollen, wobey für allen Dingen drauf zu ſehen, daß, wenn etwann Intervalle vertauſcht werden müſſen, ſolche keine halbe Töne treffen, weil ſolche dem Gehöre am empfindlichſten ſind.

Hier iſt noch zu erinnern, daß auch zwo bis drey Stimmen auf canoniſche Art nach einander ohne Wiederſchlag, alle im Endigungsklange, oder alle in der Quinte anheben mögen, wie Tab. XII. fig. 4.

Bisher iſt von den Quintenfugen gehandelt worden, weil aber bey Durchführung eines Chorals die

Sätze auch auſſerordentlich anfangen können, ſo ſoll hiervon das Vornehmſte angemerket werden.

Erſte Regel. **Wenn der Führer in der Secunde anhebt, und ſich in der Octave endiget, ſo folget der Gefährte in der Secunde des verſetzten Modi, zielt aber der Führer auf die Quinte, ſo fängt der Gefährte in der Octave der verſetzten Tonart an.** Z. B. Die Tonart iſt Tab. XII. fig. 5. g dur, und der Führer fängt in a in der Secunde an, und endiget ſich im dritten Takte in g, in der Octave, alſo tritt der Gefährte auch in der Secunde in e ein. In dem letzten Takte, in der letzten Hälfte könnte ferner die dritte Stimme im Baſſe mit a eintreten, welches a alsdenn zu der obern die Septime wäre.

Gehet aber der in der Secunde angefangene Führer in die Quinte in d bey fig. 6. Tab. XII, ſo tritt der Gefährte in der Octave der verſetzten Tonart in d ein.

Zweyte Regel. **Fängt der Fugenſatz in der Terz oder in der Sexte ſeines Haupttons an, und wendet ſich zur Octave, ſo iſt der Wiederſchlag in eben dieſen Intervallen der verſetzten Tonart; Gehet er aber in die Quinte, ſo wird aus der Terz bey der verſetzten Tonart eine Secunde, wenn der Führer in der Terz angefangen, iſt ſolches aber in der Sexte geſchehen, ſo bleibt ſolche in der verſetzten Tonart.** Beyſpiele machen die Sache deutlich. Tab. XIII. fig. 1. iſt ein Exempel in g moll, da der Führer in der Terz des Haupttons b anfängt, und ſich zum Hauptone g in der Hälfte des zweyten Taktes

ktes wendet, alſo fänget auch der Gefährte in der Terz der verſetzten Tonart in f an.

Fig. 2. Tab. XIII. fängt der Führer von der Sexte des Hauptone an, und wendet ſich gleichfalls in der Hälfte des zweyten Tactes zur Octave, und hebt ſich derohalben auch der Gefährte in der Sexte der verſetzten Tonart an.

Fig. 3. in dieſer Tabelle, fängt der Führer von der Sexte an, und endiget ſich in der Quinte, und alſo tritt auch der Gefährte in der Sexte der verſetzten Tonart ein.

Der Cuſtos dis ſo in der 3ten Figur über dem Sternchen gezeichnet iſt, bedeutet, daß dorten die dritte Stimme eintreten kann, und in der vorhergehenden 2ten Figur iſt die dritte Stimme im Anfange des 4ten Taktes gleichfalls gezeichnet.

Tab. XIII. fig. 4. fängt ſich der Führer in der Terz an, und ſchlieſſet in der Quinte, und alſo hebt ſich nach der Regel der Gefährte in der Secunde der verſetzten Tonart an.

Dritte Regel. **Fängt in auſſerordentlichen Fugenſätzen der Führer ſich in der Quarte an, ſo wird in der verſetzten Tonart ſolches vom Gefährten gleichfalls in der Quarte beantwortet, der Führer mag ſich zur Octave oder zur Quinte wenden.**

Vierte Regel. **Fängt der Führer in der Septime des Hauptons an, und zielet auf die Octave, ſo folget der Gefährte in eben dieſem Intervalle der verſetzten Tonart, imgleichen wenn ſich der Führer zur Quinte über ſich wendet; Lenkt ſich aber der Führer unter**

ſich, ſo hebt der Gefährte in der Terz des Hauptons an.

Tab. XIV. fig. 1. fängt der Führer in a der Septime der Tonart b dur an, und der Gefährte hebt in der verſetzten Tonart, gleichfalls in der Septime in e an, weil der Führer ſich zur Octave wendet. Fig. 2. dieſer Tabelle, da der Führer ſich zwar in der Septime anfängt, aber in die Quinte unter ſich gehet, zeiget den Wiederſchlag in der Terz des Haupttons d. Im vollk. Capellmeiſter p. 382. iſt bey dieſem Exempel ein grober Druckfehler, der hinten in den Druckfehlern nicht angemerket iſt, es muß nämlich ſtatt des Baßzeichens das Altzeichen ſeyn.

Bisher iſt von den auſſerordentlichen Anfangsklängen eines Fugenſatzes gehandelt worden, nun ſoll auch von den auſſerordentlichen Schlüſſen eines Fugenſatzes geredet werden, wenn nämlich ſolcher in der Secunde, Quarte, Sexte und Septime des Haupttons ruhet. Wenn der Fugenſatz in der Secunde ruhet, wie bey dem Choral: **Werde munter mein Gemüthe**, ſo muß der Gefährte ſo geſetzet werden wie Tab. XIV. fig. 3. Schlieſſet der Satz in der Terz, wie in dem Choral: **Aus tiefer Noth ſchrey ich zu dir**, ſo iſt der Gefährte wie fig. 4. Tab. XIV. das iſt, in beyden Fällen fängt der Gefährte an und ruhet in eben den Tonen der verſetzten Tonart, wie der Führer in der Haupttonart.

Schlieſſet ſich ein Satz in der Quarte ſeines Haupttons, ſo kommt der Gefährte bey ſeinem Schluſſe zur Endigungsnote des Haupttons, wie fig. 5. Tab. XIV.

Beyſpiele von Fugenſätzen, die in der Sexte ſich endigen, ſpringend und gehend, findet man Tab. XV.

fig.

fig. 1 und 2. und fig. 3. der in der Septime in c in dem vierten Takte aufhöret, und die zwo letzten Noten dieſes Taktes d, e, ſind nur ein Zuſatz.

Nun bringt Herr **Mattheſon** noch ſieben Anmerkungen wegen der Fugenlehre bey.

Die erſte: Weil ein Fugenſatz ſehr oft wiederholet wird, ſo muß er melodiſch und natürlich ſeyn, und verſchiedene Rückungen haben oder zulaſſen, damit er bey ſo öfterm Wiederſchlage dem Gehöre nicht verdrüßlich falle.

Die andere: Wenn ein Fugenſatz zween bis drey Takte lang iſt, ſo müſſen bey vier und mehr Stimmen wenigſtens ein paar Dutzend Takte zur Ausführung angewendet werden.

Die dritte: Die Fugen erfordern beſſer den geraden Takt, als den ungeraden, weil die hüpfende choraliſche Bewegung des ungeraden Taktes der Ernſthaftigkeit des Fugenſtyls zuwider iſt.

Die vierte: Wenn viele Fugen auf einander folgen, wie in den Moteten, ſo iſt es nicht nöthig, daß ſie alle gänzlich ausgeführet werden; auch muß es eben nicht ſeyn, daß, wenn der Gefährte z. E. im Alte zu Ende iſt, ſogleich der Führer im Tenore anhebt, ſondern man kann erſt einige Bindungen darzwiſchen anbringen, wenn der erſte Gefährte gehöret worden, und alsdenn den Führer im Tenore unvermuthet eintreten laſſen.

Die fünfte: Es träget zur Veränderung der Fugen vieles bey, wenn man den Satz ſo einrichtet, daß er ſich zum Eintritt des Gefährten eher bequemet, als bis er ganz zu Ende iſt.

Die ſechſte: Zum erſtenmale aber muß man

den Fugenſatz, damit er recht deutlich vernommen wird, ganz rein aushören laſſen: Alsdenn wird geſchickt zum Gefährten modulirt, und ehe der Führer in der dritten Stimme eintritt, ein kurzes Zwiſchenſpiel von Bindungen und Rückungen geführt, worauf der Gefährte in der vierten Stimme unvermuthet ſich hören läßt. Iſt dieſes zu Ende, ſo wird ein Uebergang (tranſitio) vorgenommen, das iſt, eine ſolche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen, daran eigentlich der Hauptſatz keinen Theil hat; indeſſen ruhet die erſte Stimme und ſchöpfet gleichſam Luft, und ergreift in der Folge den Gefährten, wenn ſie vorher den Führer gehabt, und ſo umgekehrt. Bey ſolcher Gelegenheit mögen ſich die Sätze allmählich nähern, wobey aber die Wiederhohlung förmlicher Schlüſſe vermieden werden muß. Bey dreyſtimmigen Fugen läßt es gar fein, wenn der Satz unvermuthet mitten eintritt, nachdem die beyden äuſſerſten Stimmen ſolchen ſchon gehabt haben. Dieſe drey Dinge: der unvermuthete Eintritt bey Bindungen und Rückungen, die Vermeidung förmlicher Schlüſſe, und die Annäherung der Sätze zu rechter Zeit, ſind das ſchönſte in den Fugen.

Die ſiebende und letzte: Die Abwechſelung des Hauptſatzes einer Fuge in ihren verſchiedenen Stimmen, und die dazwiſchen einzuſchaltenden kurzen Schmückungen ſollen wohl eingetheilet werden.

Im folgenden Theile wird der Reſt vom vollkommenen Capellmeiſter vorkommen.

IV.

Fortſetzung von Leonhard Eulers Verſuche einer neuen muſikaliſchen Theorie.

Das andere Capitel.

Von der Annehmlichkeit und den erſten Gründen der Harmonie.

§. 1.

Da ich mir in dieſem Capitel zu unterſuchen vorgenommen habe, wodurch es kommt, daß uns einige ſinnliche Dinge gefallen, andere misfallen, ſo halte für unnöthig, erſt zu erweiſen, daß allerdings eine Urſache vorhanden ſeyn müſſe, warum was gefällt oder misfällt, und daß unſer Gemüth ſich nicht von ohngefähr beluſtige. Denn da zu unſern Zeiten von den allermeiſten als ein Grundſatz angenommen wird, daß nichts ohne zureichenden Grund in der Welt geſchähe, ſo iſt auch nicht daran zu zweifeln, daß Urſachen in den Dingen, die uns gefallen, vorhanden ſind. Wenn man dieſes zugeſtanden, ſo fällt auch derjenigen Meynung übern Haufen, welche glauben, die Muſik hange nur von der Willkühr der Menſchen ab, und unſere Muſik gefalle uns nur aus Gewohnheit, da im Gegentheile der Barbarn ihre uns als ungewohnt misfalle.

§. 2. Ich leugne zwar nicht, und werde es unten ſelbſten beweiſen, daß ein harmoniſcher Satz durch Uebung und öfteres Anhören uns zu gefallen anfangen könne, der uns zuvor misfallen, und ſo im Gegentheile. Doch wird dadurch der Satz des zureichenden

 Grun=

Grundes nicht umgeſtoſſen: Denn man muß die Urſache, warum uns etwas gefällt oder misfällt, nicht nur in dem Gegenwurfe ſuchen, ſondern auch auf die Sinnen, durch welche das Bild des Gegenwurfs dem Gemüthe vorgeſtellet wird, Achtung haben; und überdieß beſonders auf den Schluß, welchen die Seele von dem vorgeſtellten Bilde machet. Da nun die zwey letztern Dinge verſchieden bey verſchiedenen Menſchen ſeyn können, ja auch bey einem und demſelben Menſchen zu verſchiedener Zeit, ſo iſt kein Wunder, daß eine und dieſelbige Sache einigen gefallen, einigen aber misfallen könne.

§. 3. Ich ſehe aber vorher, was man für einen Schluß wider uns und unſer Vorhaben daher machen wird; man wird einwerfen, daß die Gründe und Regeln der Harmonie nicht könnten abgehandelt werden, und alſo unſere und aller derjenigen Arbeit, ſo die Muſik auf Regeln zu ſetzen ſich bemühet, eitel und vergebens ſey. Denn wenn einige Dinge einige vergnügen, und dieſe Dinge ſelbſten, ſo vergnügen, ganz verſchieden und einander entgegen geſetzt ſind, wie werden da Regeln können gegeben werden von der Verbindung der Töne, daß ſie als angenehm ins Gehör fallen? Und die Regeln, ſo man finden wird, werden entweder allzu allgemein ſeyn, daß ſie keinen Nutzen haben können, oder ſie werden nicht beſtändig ſeyn, ſondern ſich nach den Umſtänden der Zuhörer richten müſſen; welches nicht nur einen unendlichen Fleiß erfordern, ſondern auch alle Gewißheit in der Muſik aufheben würde.

§. 4. Allein ein Componiſt muß ſich hierinn wie ein Baumeiſter verhalten, der ſich nicht an die verkehrten

kehrten Urtheile von Gebäuden kehrt, ſondern nach gewiſſen und in der Natur gegründeten Geſetzen bauet, und mit dem Beyfalle der Verſtändigen zufrieden iſt, wenn es gleich denen hierinn Unverſtändigen nicht gefällt. Denn der Geſchmack verſchiedener Völker iſt, wie in der Muſik, ſo auch in der Baukunſt, verſchieden, ſo daß, was einigen gefällt, andere verwerfen. Derowegen muß man, wie bey allen andern Dingen, ſo auch in der Muſik nur denjenigen folgen, derer Geſchmack vollkommen iſt, und die von ſinnlichen Dingen richtig urtheilen; und dergleichen ſind die, welche nicht nur von Natur ein ſcharfes und reines Gehör haben, ſondern auch alles, was ins Gehör fällt, ſehr deutlich vernehmen, gegen einander halten und davon ein geſundes Urtheil fällen können.

§. 5. Da ein ieder Ton nichts anders iſt, als eine gewiſſe Ordnung vieler auf einander folgender Schläge in der Luft, wie im vorhergehenden Capitel iſt gezeiget worden, ſo wird der Ton deutlich vernommen werden, wenn man alle Schläge, die auf das Ohr treffen, empfindet, und derſelben Ordnung erkennet; auch überdieß, wenn nicht alle Schläge gleich ſtark ſind, die Verhältniß der Stärke und Schwäche aller und ieder Stöße vernimmt. Die Zuhörer alſo, ſo von muſikaliſchen Dingen ein Urtheil fällen wollen, müſſen ein ſo ſcharfes Gehöre haben, welches alles und iedes deutlich vernimmt, und ſo viel Verſtand beſitzen, daß ſie die Ordnung, nach welcher die Schläge der Lufttheilgen das Gehöre rühren, begreifen und davon urtheilen können. Denn dieſes wird erfordert, wie in der Folge erhellen wird, wenn man urtheilen will, ob in einem gegebenen muſikaliſchen Stücke eine wirk-

liche Annehmlichkeit vorhanden ſey, und in welcher Stufe ſie ſich befinde.

§. 6. Wir wollen uns dahero vor allen Dingen befleißigen, dasjenige bey einer ieden Sache zu beſtimmen, ſo in uns einen Gefallen oder Misfallen erreget, und wie eine iede Sache beſchaffen ſeyn müſſe, wenn ſie uns gefallen ſoll. Wenn dieſes ausgemacht worden, ſo werden wirkliche Regeln für die muſikaliſche Compoſition daraus hergeleitet werden können; wenn nämlich bekannt ſeyn wird, worinn eigentlich das beſtehet, ſo in uns einen Gefallen oder Misfallen verurſachet. Mann kann aber aus dieſer Quelle nicht nur das, ſo zur Muſik gehöret, herleiten, ſondern auch alle andere Dinge, die eben den Endzweck haben, daß ſie gefallen ſollen. Und dieſes erſtrecket ſich ſo weit, daß man kaum etwas angeben kann, deſſen Stufe der Annehmlichkeit nicht aus den Gründen, ſo wir ſuchen, dargethan werden könnte, wenn ſolches auch gleich unbegreiflich ſcheinen ſollte.

§. 7. Wenn wir aber die Metaphyſik, als wohin eigentlich dieſe Unterſuchung gehöret, zu Rathe ziehen, ſo finden wir, daß uns alles das gefällt, in welchem wir eine Vollkommenheit wahrnehmen, und daß uns ſolches um ſo viel mehr vergnüget, ie mehr vollkommenes wir darinn bemerken: und daß uns im Gegentheil alles um ſo viel mehr misfällt, ie mehr wir den Abgang der Vollkommenheit, oder die Unvollkommenheit einſehen. Denn es iſt gewiß, daß uns die Empfindung der Vollkommenheit Vergnügen erwecket, und dieſes eine Eigenſchaft der Geiſter iſt, daß ſie bey Anſchauung und Entdeckung der Vollkommenheiten ſich vergnügen; alles das aber, wo ſie

einen Abgang der Vollkommenheit oder eine Unvollkommenheit empfinden, verabſcheuen. Ein ieder wird dieſes bey ſich wahrnehmen, wenn er das, ſo ihm gefällt, aufmerkſam betrachtet, und finden, daß das, ſo ihm gefällt, eine Art der Vollkommenheit ſey, hingegen bey demjenigen, vor welchem er einen Abſcheu hat, die Vollkommenheit mangele.

§. 8. Wir bemerken aber, daß iede Sache was vollkommenes an ſich habe, wenn wir finden, daß ſie ſo beſchaffen ſey, daß alles zur Erhaltung des vorgeſetzten Endzweckes übereinſtimmet: Sind aber einige Dinge vorhanden, ſo nicht zum Endzwecke gehören, ſo erkennen wir den Mangel der Vollkommenheit. Bemerken wir endlich einige Dinge, ſo den übrigen zur Erhaltung des Endzwecks hinderlich ſind, ſo ſchreiben wir der Sache eine Unvollkommenheit zu. Im erſten Falle gefällt uns alſo eine vorgelegte Sache, und im andern misfällt ſie uns. Wir wollen zum Beyſpiele eine Uhr betrachten, deren Endzweck iſt, die Theile der Zeit und deren Eintheilungen zu bemerken, da uns hauptſächlich das gefallen wird, wenn wir aus dem Baue derſelben einſehen, daß alle Theile derſelben ſo verfertiget und zuſammengeſetzet ſind, daß ſie alle, die Zeit genau anzuzeigen, übereinſtimmen.

§. 9. Aus dieſem folget, daß, wo eine Vollkommenheit vorhanden, auch nothwendig eine Ordnung da ſeyn müſſe. Denn da die Ordnung eine Zuſammenſetzung der Theile nach einer gewiſſen Regel iſt, vermöge welcher man erkennen kann, warum ein Theil vielmehr an dieſem als an einem andern Orte ſtehet; bey einer vollkommenen Sache aber alle Theile in einer ſolchen Ordnung neben einander ſte-

hen,

hen, daß ſie zur Erhaltung des Endzwecks geſchickt ſind: So wird der Endzweck die Regel abgeben, nach welcher die Theile der Sache geordnet ſind, als die einem ieden Theile die gehörige Stelle anweiſet. Es erhellet alſo auch ferner, daß, wo eine Ordnung iſt, auch eine Vollkommenheit vorhanden ſeyn müſſe, und die Regel der Ordnung mit dem Endzwecke, darauf die Vollkommenheit abzielet, übereinſtimme. Es werden uns alſo diejenigen Dinge gefallen, wo wir Ordnung wahrnehmen, der Mangel derſelben aber wird uns misfallen.

§. 10. Wir können aber die Ordnung auf zweyerley Weiſe begreifen, einmal, wenn wir die vorhabende Sache nach der uns ſchon bekannten Regel unterſuchen; hernach, wenn wir aus der Zuſammenſetzung der Theile die uns zuvor unbekannte Regel erforſchen, nach welcher die Sache da iſt. Das vorher angeführte Exempel von der Uhr gehört zur erſten Art, weil der Endzweck, oder das Geſetz der Zuſammenſetzung der Theile ſchon bekannt iſt, nämlich die Bemerkung der Zeit. Derowegen iſt bey Unterſuchung einer Uhr dahinn zu ſehen, ob die Zuſammenſetzung alſo iſt, als es der Endzweck erfordert. Wenn ich eine Reihe von Zahlen anſehe, wie dieſe: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, u. ſ. f. ohne zu wiſſen, was für ein Geſetz in der Fortſchreitung beobachtet wird, ſo finde ich nach Zuſammenhaltung der Zahlen, daß iede die Summe der zwey vorhergehenden ausmachet, und daß dieß das Geſetz ihrer Ordnung iſt.

§. 11. Die andere Art, die Ordnung zu begreifen, gehört hauptſächlich zur Muſik; Denn wenn man eine Muſik höret, ſo verſteht man alsdenn erſt

die

die Ordnung, welche die Tone ſo wohl zugleich, als in der Folge unter einander haben. Die Muſik gefällt alſo, wenn wir die Ordnung der Tone vernehmen, hingegen misfällt ſie, wenn wir nicht einſehen, warum ieder Ton an ſeinem Orte ſtehet; und zwar um ſo viel mehr, ie öfter wir erkennen, daß die Tone von der Ordnung, welche ſie nach unſerer Erkenntniß unter einander haben ſollen, abweichen. Es kann alſo geſchehen, daß einige die Ordnung bemerken, welche andere nicht empfinden, wodurch denn eine und dieſelbe Sache einigen gefallen, andern aber misfallen kann. Es können aber beyde betrogen werden; denn es kann würklich eine Ordnung vorhanden ſeyn, die viele nicht erkennen, und einige glauben, ſie ſehen die Ordnung ein, da doch gar keine vorhanden iſt, und dieſes iſt die Quelle ſo vieler widriger Urtheile in muſikaliſchen Sachen. 1)

§. 12.

1) Dieſen geſunden Gedanken gemäß will ich etliche Exempel aus der Muſik anführen. Es giebt Componiſten, die ſchrecklich auf die Fugen und doppelte Contrapuncte ſchmählen, und ſie verachten. Warum? weil ſie ihnen nicht gefallen. Und warum gefallen ſie ihnen nicht? Weil ſie die Ordnung nicht einſehen, ſo in ihnen ſteckt. Andere hingegen erheben ſie bis in den Himmel, weil ihnen die vortreffliche Ordnung einer guten Fuge viel Vergnügen macht. Wer vernünftig iſt, der verachtet die Fugen an und für ſich ſelbſt nicht, ſondern nur, wenn ſie am unrechten Orte angebracht werden, z. B. wenn ſie in Kirchenſtücken die Texte zerreiſſen; Lobt ſie hingegen bey der Inſtrumentalmuſik u. ſ. f. Eben ſo lieben einige eine fremde ausländiſche, z. E. die türkiſche

§. 12. Es gefallen uns alſo diejenigen Dinge, deren Ordnung wir begreifen, und wir werden noch mehr beluſtiget, wenn mehr dergleichen beyſammen ſind, deren Ordnung unter einander wir einſehen, am meiſten aber vergnüget es uns, wenn wir über die Ordnung ſo iedes Ding ſchon in ſich hat, auch zugleich die Ordnung, ſo die verſchiedenen Dinge unter einander haben, erkennen. 2) Hieraus erhellet, daß, wenn wir

Muſik, ob gleich faſt gar keine Ordnung darinnen iſt, und finden was beſonders in ihr. Ob alſo gleich nur eine Wahrheit iſt, ſo ſind doch die Köpfe, ſo ſie begreifen wollen, ſehr verſchieden.

2) Ob ich mich gleich ganz genau an des Herrn Verfaſſers Worte binde, ſo habe hier doch um der Deutlichkeit willen die Worte: maximum ſentiemus ſuauitatis gradum, ſi praeterea ipſarum iſtarum rerum ordinem, quem inter ſe tenent, cognoſcimus, wie oben überſetzen müſſen. Uebrigens iſt hier noch anzumerken, daß der gelehrte Herr Verfaſſer die höchſte Stufe des Vergnügens nicht angemerket. Denn es ſind vier Stufen des Vergnügens. Die erſte: wenn ich die Ordnung einer einzelnen zuſammengeſetzten Sache begreiſe. Die andere: wenn ich verſchiedener einzelner zuſammengeſetzter Dinge, die neben einander ſtehen, ihre Ordnungen einſehe. Die dritte: wenn ich nicht nur die Ordnungen verſchiedener einzelner zuſammengeſetzter Dinge, ſo neben einander ſtehen, an und für ſich, ſondern noch überdieß die Verhältniſſe, ſo die zuſammengeſetzten Dinge unter einander ſelber haben, bemerken kann. Dieſe drey Stufen hat Herr Euler, wiewohl nicht deutlich genug, angegeben. Wenn nun verſchiedene einzelne Dinge ein ganzes ausmachen, ſo beſtehet die höchſte Stufe des Vergnügens darinn, wenn unſer Ver-

wir die Ordnung einiger Dinge unter den vorgegebenen nicht erkennen, wir auch weniger Beluſtigung haben, und wo wir gar keine Ordnung mehr bemerken, auch das Vergnügen aufhöre. Wenn wir aber gar keine Ordnung und noch überdieß Dinge ſehen, die ohne allen Grund da ſind, und die Ordnung, wenn ſie vorhanden wäre, nur verwirren, ſo erreget ſolches ein Misfallen in uns, und wir empfinden ſie faſt mit Schmerzen.

§. 13. Je leichter wir die Ordnung in einer vorgegebenen Sache empfinden, ie einfacher und vollkomme-

komme-

ſtand nicht nur die Ordnungen aller einzelnen Dinge ins beſondere, und ferner die guten Verhältniſſe der einzelnen Dinge unter einander, ſondern noch überdieß die guten Verhältniſſe eines ieden einzelnen Dinges zu ſeinem Ganzen, ſich deutlich vorzuſtellen fähig iſt. Und eines gröſſern Vergnügens iſt unſer Verſtand nicht fähig. Denn man kann bey einem ſchönen zuſammengeſetzten Ganzen nicht mehr betrachten, als die Ordnung der einzelnen Dinge für ſich, die Ordnung der einzelnen Dinge unter einander, und die Ordnung eines ieden einzelnen Dinges zu dem Ganzen. Wollte man ſagen, man könnte noch überdieß ein iedes Glied einer einzelnen Ordnung zu den übrigen Ordnungen, und ferner ein iedes Glied einer einzelnen Ordnung zu dem Ganzen betrachten, ſo ſtecken doch ſolche Betrachtungen ſchon in unſerer vierten Stufe des Vergnügens. Dieſe vierte Stufe des Vergnügens beſitzet Gott, deſſen unendlicher Verſtand nicht nur die Ordnung in unſerer Welt, ſondern auch die Ordnung verſchiedener Welten, und endlich die Ordnung ieder Welt zu dem ganzen Weltbaue auf das deutlichſte begreifet, in einem unendlichen Grade.

kommener glauben wir, daß ſie ſey, und werden daher vergnügt und frölich darüber. Je ſchwerer aber die Ordnung erkannt wird, ie zuſammengeſetzter und undeutlicher ſcheint uns ſolche zu ſeyn, und wir werden gleichſam traurig darüber. Doch gefällt uns die vorgegebene Sache in beyden Fällen, wenn wir nur Ordnung wahrnehmen, und glauben, daß was annehmliches drinnen ſey; welches ſich zuvor zu widerſprechen ſcheinet, daß eine Sache gefallen und annehmlich ſeyn könne, und doch zugleich Traurigkeit verurſachen. Allein wenn wir die Tonarten und Harmonien betrachten, ſo finden wir, daß ſie alle angenehm ſind und gefallen müſſen, und gleichwohl iſt klar, daß einige Freude, andere Traurigkeit zu erregen geſchickt ſind. Man muß dahero zwo Gattungen der Dinge, ſo gefallen können, ſetzen, eine, ſo die Gemüther frölich, und die andere, ſo ſie traurig macht.

§. 14. Es verhält ſich eben ſo mit den Comödien und Tragödien, als die beyde voller Anmuth ſeyn ſollen; jene ſollen aber überdieß die Gemüther beluſtigen, und dieſe traurig machen. Hieraus iſt nun klar, daß es nicht einerley ſey, gefallen, und frölich machen, und daß es ſich nicht widerſpreche, gefallen und Traurigkeit verurſachen. Wie aber die Verhältniß beſchaffen ſey, iſt ſchon einigermaſſen erkläret worden, es gefallen nämlich alle Dinge, in welchen Ordnung vorhanden iſt, diejenigen aber, deren Ordnung einfach und leicht begreiflich iſt, verurſachen Freude, hingegen die, ſo eine zuſammengeſetzte Ordnung haben und ſchwerer zu begreifen ſind, machen traurig.

§. 15. Dieſes geht nicht viel von dem ab, ſo die Weltweiſen von der Traurigkeit und der Freude zu lehren pflegen: Denn ſie ſagen, daß die Freude eine merkliche Stufe des Vergnügens ſey; es wird alſo die Freude zu erregen mehr Vollkommenheit erfordert, als nur darzu, daß was gefallen ſolle. Die Erklärung der Traurigkeit ſcheinet zwar von der, die wir gegeben, weit abzugehen; Es iſt aber zu merken, daß wir nicht von der Traurigkeit, wie ſie in der Lehre von den Leidenſchaften beſchrieben wird, reden, als die in der Betrachtung der Unvollkommenheit beſteht. Denn die Muſik hat keine ſolche Traurigkeit zum Endzwecke, und kann auch ſolche nicht haben, weil ſie zu gefallen ſucht. Wir ſetzen alſo nur die Traurigkeit darinn, wenn die Ordnung oder Vollkommenheit ſchwerer zu begreifen iſt, und iſt daher von der Freude nur der Stufe nach unterſchieden.

§. 16. Bey den Tonen ſind hauptſächlich zwey Dinge, die eine Ordnung in ſich haben können, nämlich ihre Höhe oder Tiefe, in welchen wir die Gröſſe der Tone angegeben haben, und die Dauer derſelben. Wegen des erſten gefällt uns eine Muſik, wenn wir die Ordnung begreifen, ſo die Tone in Anſehung der Höhe und Tiefe unter einander halten; und die letztere iſt angenehm, wenn wir uns die Ordnung, ſo die Fortdaurungen der Tone haben, vorſtellen. Auſſer dieſen zwey Dingen iſt nichts in den Tonen vorhanden, ſo einer Ordnung fähig wäre; es müßte denn die Stärke und Schwäche derſelben ſeyn, welche die Componiſten zwar bemerken, ſo daß die Tone bald ſtark, bald leiſe, abgeſpielet werden müſſen, aber ſie ſuchen in der Empfindung der Ordnung, welche dieſe

Stufen der Stärke unter einander haben, keine Annehmlichkeit, und dahero pflegen ſie die Gröſſe der Stärke und Schwäche der Tone nicht zu beſtimmen, und ſind auch nicht im Stande, ſolches zu thun.

§. 17. Da nun die Ordnung eine Verbindung der Theile nach einer gewiſſen Regel iſt, ſo muß derjenige, welcher aus dem Anſchauen dieſe Regel einſiehet, auch die Ordnung empfinden; welche Empfindung ein Vergnügen erwecket. Bey der Muſik machen aber die Gröſſen die Ordnung aus: denn man mag entweder die Höhe und Tiefe oder die Fortdaurung betrachten, ſo wird beydes durch die Gröſſen beſtimmt; jenes nämlich durch die Geſchwindigkeit der in der Luft entſtandenen Schläge, dieſes aber durch die Zeit, in welcher ein ieder Ton fortdauret. Wer alſo die Verhältniß der Geſchwindigkeit bey den Schlägen der Tone empfindet, der begreift die Ordnung der Tone, und wird dadurch beluſtiget. Gleicher Weiſe wird auch derjenige eine Ordnung bemerken, ſo die Fortdaurungen der Tone unterſcheiden und unter einander vergleichen kann, und alſo auch dadurch beluſtiget werden. Auf was Art aber wir die Ordnung empfinden, iſt nun deutlicher zu erklären, und zwar von ieder Gattung beſonders.

§. 18. Die Verhältniſſe zweener Tone vernehmen wir, wenn wir empfinden, wie ſich die Zahlen der Schläge, ſo zu gleicher Zeit geſchehen, gegen einander verhalten; zum Exempel, wenn einer in eben der Zeit drey Schläge zu Ende bringet, bis der andere Ton zween geendiget, ſo erkennen wir ihre Verhältniß, und folgbar auch ihre Ordnung, wenn wir die Verhältniß 3:2 bemerken. Auf gleiche Weiſe begreifen wir meh-

mehrerer Tone Verhältniſſe unter einander, wenn uns alle Verhältniſſe bekannt ſind, ſo die Zahlen der zitternden Bewegungen aller und ieder Tone, die zu gleicher Zeit angegeben worden, unter einander haben. Ferner ſchöpfen wir ein Vergnügen von der verſchiedenen Dauer der Tone, wenn wir die Verhältniſſe, ſo die Zeiten der Fortdaurungen der Tone unter ſich haben, vernehmen; woraus denn erhellet, daß alle Annehmlichkeit der Muſik aus der Vernehmung der Verhältniſſe, ſo verſchiedene Zahlen gegen einander haben, entſpringet; denn auch die Zeiten der Fortdaurungen können mit Zahlen ausgedrücket werden. 3)

§. 19. Dem Gehöre kommt es ſehr wohl zu ſtatten, daß wir ſo oft die Schläge der Tone verneh-

Y 2 men,

3) Ob dieſes gleich hier ſehr bündig erwieſen, auch von uralten Zeiten her von gründlichen Muſikgelehrten ſchon vorgetragen worden; ſo finden ſich doch noch immer unter den Tonkünſtlern Leute, die es nicht begreifen können, und dahero den Satz: **Daß alle Annehmlichkeit der Muſik in der Mathematik ihren Grund habe**, wider alle Vernunft verwerfen. Unter den neuern iſt der berühmte Herr **Mattheſon** zu Hamburg das Haupt derer, die den groſſen Nutzen der Mathematik in der Muſik ohne Grund verachten. Er ſagt in der Vorrede zum vollkomm. Capellm. **In der Mathematik finden ſich nur einige wenige, mangelhafte und mühſelig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente.** Man ſollte kaum glauben, daß Herr Mattheſon, ein ſonſt ſo berühmter Muſikgelehrter, dergleichen hätte ſchreiben können. Der Vorſatz zu widerſprechen hat vielleicht mehr Antheil an dieſen Worten, als die Liebe zur Wahrheit gehabt.

men, und alſo ſolche zum öftern unter einander vergleichen können; weswegen man die Verhältniß zweener Töne viel leichter durch das Hören, als eben dieſe Verhältniß zwoer Linien durch das Anſehen unterſcheiden kann. Es hätte aber einerley Beſchaffenheit mit den Tönen und Linien, wenn wir von iedem Tone nur zween Schläge empfänden, und alsdenn von der Verhältniß derſelben Intervalle urtheilen ſollten. Da aber bey nicht allzu geſchwinden Tönen in kurzer Zeit ſehr viel Schläge hervorgebracht werden, wie im vorhergehenden Capitel, wo von der Zahl der zitternden Bewegungen einer Seyte in einer Secundminute gehandelt worden, zu erſehen iſt, ſo wird dadurch die Erkenntniß der Verhältniſſe bey den Tönen ſehr erleichtert. Folglich kann man in der Muſik auch ſehr zuſammengeſetzte Verhältniſſe gebrauchen, welche das Geſichte ſehr ſchwer in Linien erkennen würde.

§. 20. Da nun die tiefern Töne zu eben der Zeit weniger Vibration machen, als die höhern, ſo erhellet daraus, daß die Verhältniſſe der höhern Töne leichter vernommen werden als der tiefern, wenn ſie nämlich beyde gleich lang dauren. Wenn alſo beſondere Umſtände es nicht verhindern, ſo müſſen die tiefen Töne einer Compoſition von längerer Dauer ſeyn, und langſamer auf einander folgen, als die hohen, welche geſchwinder fortſchreiten können. Hieraus flieſſet die Regel, daß die tiefern Töne von längerer Dauer ſeyn ſollen, als die höhern. Beyde aber ſind um ſo viel länger zu verzögern, ie mehr ihre Verhältniſſe zuſammengeſetzet ſind, und ie ſchwerer ſie vernommen werden. Doch kann es auch geſchehen, daß die hohen

Töne

Tone langſam einhergehen, indem die tiefen geſchwind fortſchreiten, wenn nämlich dieſe einfache, jene aber ſehr zuſammengeſetzte Verhältniſſe haben.

§. 21. Damit man aber die Beſchaffenheit, nach welcher die Ordnung oder die Verhältniß zweener und mehrerer Tone vernommen wird, deſto leichter begreifen möge, ſo wollen wir uns bemühen, dem Geſichte, ſo viel möglich, eine ähnliche Figur vorzubilden. Wir wollen alſo die Schläge, ſo auf das Gehöre treffen, mit Puncten in einer geraden Linie vorſtellen, deren Weiten ſich auf die Intervallen der Schläge beziehen, dergleichen verſchiedene Figuren die XVIte Tabelle vorleget. Solchergeſtalt wird ein gleicher Ton, das iſt, der einerley Ausdehnung, ſo lange er dauret, in Anſehung der Höhe oder Tiefe hat, durch eine Reihe von gleich weit abſtehenden Puncten können bezeichnet werden, wie fig. 1. Da nun in ſolcher die gleiche Verhältniß allenthalben erhellet, ſo iſt kein Zweifel, daß die Ordnung ſehr leicht verſtanden wird. Ein Ton alſo, oder der Einklang, wie er pflegt genennet zu werden, legt uns die einfacheſte Stufe der Ordnung dar, die wir begreifen, und dieſe werden wir die erſte Stufe der Annehmlichkeit nennen, die in Zahlen die Verhältniß wie 1 : 1 hat.

§. 22. Wenn nun zween Tone dem Gehöre vorkommen, die die doppelte Verhältniß unter einander haben, ſo können ſie mit zwo Reihen von Puncten ausgedruckt werden, da in der einen die Intervalle der Puncte noch einmal ſo groß ſeyn werden, als in der andern, wie fig. 2, da die obere Reihe den höhern Ton, die untere den tiefern vorſtellet. Wenn ſie zugleich betrachtet werden, ſo wird man die Ordnung

leicht begreifen, wie aus dem Anſchauen der Figur erhellet. Dieſe Stufe, weil ſie die einfacheſte nach dem Einklange iſt, machen wir zur andern Stufe der Annehmlichkeit, die in Zahlen in der Verhältniß 1 : 2 enthalten iſt. Eben ſo ſtellet die 3. fig. die Verhältniß 1 : 3 und die 4. fig. die Verhältniß 1 : 4 vor, bey welchen ſich nicht entſcheiden läſſet, welche von beyden leichter in die Sinnen fällt. Jene hat zwar dieſes an ſich, daß ſie in kleinern Zahlen ausgedruckt iſt, dieſe aber ſcheinet deswegen leichter begreiflich, weil ſie die doppelte Verhältniß doppelt in ſich hält, und alſo nicht viel ſchwerer, als die doppelte Verhältniß ſelber, in die Sinnen fällt. Derowegen haben wir ſie beyde zum dritten Grade gerechnet. 4)

§. 23.

4) Hier muß ich den Anfang machen, Herr Eulern in ſeiner Lehre von der Annehmlichkeit der Stufen zu widerſprechen, und kann man ſo wohl durch die Vernunft als die Sinnen darthun, daß ſolche nicht richtig ſey. Es iſt gleich anfangs nicht an dem, daß die Verhältniß 1 : 3 eben ſo leicht in die Sinnen falle, als 1 : 4, und daß die erſte Verhältniß mit der andern um den Vorzug der Deutlichkeit ſtreiten könne. Meines Wiſſens hat kein einziger Muſikgelehrter die zuſammengeſetzte Quinte für vollkommener gehalten, als die zuſammengeſetzte Octave: auch iſt niemals deswegen geſtritten worden. In der Ausübung aber iſt von allen Zeiten her die erſte, zwote und dritte zuſammengeſetzte Octave, das iſt, die Verhältniſſe 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, mit der einfachen Octave 1 : 2 vor einerley gehalten und gebrauchet worden. Die Erfahrung lehret auch, wenn man Proben anſtellet, daß das Intervall 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, ſo deutlich, und ſo geſchwinde ins Gehöre fällt, als das Intervall 1 : 2,

§. 23. Gleichwie alſo die Verhältniß 1 : 1 die erſte Stufe der Annehmlichkeit ausmacht, und die Ver-

deswegen es das Gehöre auch vor eben daſſelbe hält, und nur die Höhe bemerket, und weil aller geſunden Menſchen Ohren ſo beſchaffen, ſo haben es auch alle Componiſten im Gebrauche ſo gemachet, und die Intervalle 1 : 2, 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, eins an ſtatt des andern ohne Unterſcheid gebrauchet, nachdem eines oder das andere ihnen zur Auflöſung näher gelegen war, und ſo machen es auch noch alle heutige Componiſten, und müſſen es auch ſo machen, wenn ſie nicht alle Melodie und Harmonie verderben wollen. Dieſe Gründe ſind aus der Erfahrung und dem Gebrauche hergenommen, nun will ich auch aus der Vernunft welche beybringen. Wenn es wahr iſt, daß die Intervalle leichter in die Sinne fallen, ſo in kleinern Zahlen ausgedruckt ſind, ſo muß auch 1 : 5 leichter in die Sinne fallen als 1 : 6. Nun aber ſetzt der Herr **Euler** dieſes Intervall ſelbſten in die vierte Stufe, und jenes in die 5te, und gilt alſo nach ſeinem eigenen Verfahren dieſe Regel nicht. Sagt man aber, 1 : 6 iſt die doppelte Verhältniß von 1 : 3, und wird eben ſo leicht vernommen als 1 : 3 ſelber, und bleibt dahero 1 : 6 doch eine leichtere Verhältniß als 1 : 5, ob ſie gleich in gröſſern Zahlen ausgedruckt iſt, ſo räume ich ſolches gerne ein, wie es denn in der That ſich ſo verhält; Allein ich erwiedere alsdenn mit eben dem Rechte: alſo iſt auch 1 : 4 eine leichtere Verhältniß als 1 : 3, ob ſie gleich in gröſſern Zahlen ausgedruckt iſt. Denn 1 : 4 iſt die verdoppelte Verhältniß von 1 : 2, und wird alſo eben ſo leicht vernommen, als ſolche ſelber, und der Herr Verfaſſer ſagt ſelbſten ganz wohl im 22 §. haec vero quadrupla 1 : 4 ideo facilius percipi videtur, quod rationis duplae dupla, hincque non multo difficilius diſcernatur quam dupla ipſa. Man ſiehet alſo ſon-

hältniß 1:2 die andere, ingleichen die Verhältniß 1:4 zur dritten Stufe gehört, alſo werden wir zur vierten Stufe die Verhältniß 1:8 und zur fünften 1:16 zählen, und ſo ferner, nach der doppelten geometriſchen Fortſchreitung. 5) Es iſt dahero klar, daß die Verhältniß $1:2^n$ zu der Stufe gehöre, die mit

nenklar, daß Herrn Eulers Lehre von der Stufe der Annehmlichkeit unrichtig iſt. Ich leugne deswegen nicht, daß die Verhältniſſe, 1:4, 1:8, 1:16, nicht ſo geſchwinde, in Anſehung ihrer zitternden Bewegungen, zuſammen treffen, und alſo auch nicht ſo geſchwinde ins Gehöre fallen können als 1:2, allein dieſer Unterſcheid iſt in Anſehung der erſtaunlichen Geſchwindigkeit der Vibrationen bey dem Gehöre für wenig oder nichts zn halten, und Herr Euler hat es darinn verſehen, daß er verſchiedene Gattungen der erſten Stufe zu neuen Stufen gemachet, da ſie doch von der erſten nur nach der geometriſchen Fortſchreitung abweichen, und alſo nur Verdoppelungen ſind, die die faſt unbegreifliche Geſchwindigkeit der Vibration reichlich erſetzet, und durch die öftere Wiederholung einer und derſelben Verhältniß die Deutlichkeit herſtellet. Hätte Herr Euler hier einen gelehrten Componiſten zu Rathe gezogen, ſo wäre er vermuthlich nicht auf ſo widerſprechende Dinge in der Muſik verfallen.

5) Dieſes fällt nun vermöge der in der vorhergehenden Anmerkung gegebenen Gründe weg, und die Verhältniſſe, 1:2, 1:4, 1:8, 1:16, 1:32, gehören alle zur erſten Stufe, und die folgenden, 1:4, 1:8, ſind nur Gattungen der erſten 1:2, und dieſes ſtimmet nicht nur mit der Vernunft, ſondern auch mit der Erfahrung und dem Gebrauche erwieſener maſſen überein. Wenn dieſe Verhältniſſe in Linien vorge-

mit der Zahl n + 1 ausgedrucket wird. 6) Ich habe aber dieſe Eintheilung der Stufen um ſo viel lieber angenommen, weil ſie in der leichten Vernehmung auf gleiche Art fortgehen, alſo daß, um wie viel die fünfte Stufe ſchwerer vernommen wird als die vierte, auch dieſe um ſo viel ſchwerer vernommen wird als die dritte, und dieſe wiederum als die andere. 7) Zwiſchen dieſen aber ſetze ich keine mittlere Stufen, wenn n eine gebrochene Zahl iſt, weil in dieſem Falle die Verhältniß irrational, und alſo unbegreiflich wird.

ſtellet würden, wäre es freylich eine andere Sache, allein man kann nicht vom Geſichte auf das Gehöre ſchlieſſen, wenn die Erfahrung widerſpricht, wenn es ſich auch gleich noch ſo gut auf der Rechentafel fortzählen läſſet.

6) Wenn alſo n die ſechſte Potenz, oder Stufe der geometriſchen Fortſchreitung bedeutet, ſo gehöret nach Herr **Eulern** die Verhältniß zur ſiebenten Stufe der Annehmlichkeit. Denn 6 + 1 = 7, und zwar darum, weil die erſte Verhältniß 1 : 2 ſchon im andern Grade iſt. Nun iſt die ſechſte Stufe von 1 : 2, dieſe: 1 : 64, alſo gehört 1 : 64 auch zur ſiebenten Stufe; daß aber dieſe Arbeit des Herrn Verfaſſers vergeblich geweſen ſey, erweiſet das vorhergehende.

7) Herr **Euler** hat hier was vorausgeſetzet, ſo er noch nicht erwieſen hat, nämlich, daß die Stufen des leichten Vernehmens nach den geometriſchen Fortſchreitungen zu beſtimmen ſind. Es müßte denn ſeyn, daß der Beweis zu Anfange des 23 §. enthalten iſt, da es heißt: Gleichwie, alſo auch. Da der Herr Verfaſſer hier wider den Gebrauch und die Erfahrung ſchreiben wollen, ſo hätte erſt der unzertrennliche Zuſammenhang zwiſchen den geometriſchen Fortſchreitungen und dem zunehmenden ſchwerern Vernehmen ſollen richtig erwieſen werden.

§. 24. Hieraus erhellet, daß, wenn die Zahl, ſo zur Einheit eine Verhältniß hat, die ſich auf zween Tone beziehet, zuſammengeſetzt iſt, das iſt, wenn ſie kann getheilet werden, alsdenn auch die Stufe der Annehmlichkeit deswegen geringer werde, gleichwie wir geſehen, daß die Verhältniß 1:4 für nicht zuſammengeſetzter zu halten ſey, als 1:3, ob gleich 4 gröſſer iſt als 3. Im Gegentheile iſt deutlich, daß die Stufe der Annehmlichkeit nach der Gröſſe der Zahlen zu ſchätzen ſey, wenn ſie erſte Zahlen ſind; und deswegen wird die Verhältniß 1:5 einfacher ſeyn als 1:7, ob gleich ſolche vielleicht nicht einfacher iſt, als 1:8. 8) Nun wird es erlaubt ſeyn, in Anſehung

8) So deutlich ſolches dem Herrn Verfaſſer zu ſeyn ſcheinet, daß die Stufen der Annehmlichkeit nach den erſten Zahlen zu ſchätzen ſind, ſo deutlich will ich erweiſen, daß ſolches ein angenommener, unerwieſener, unrichtiger Satz iſt, der in der Muſik auf widerſprechende Dinge führt. Wenn die muſikaliſchen Verhältniſſe nach dem Einmaleins, wie Herr Euler meynt, vernommen werden, ſo gehört die Verhältniß 1:7 in die ſiebente Stufe, und die Verhältniß 1:5 in die fünfte Stufe, denn beyde ſind Primzahlen, und der Herr Verfaſſer hat ſie auch dahinn geſetzet. Ganz gut. Wenn die Verhältniß 1:5 in die fünfte Stufe gehört, ſo muß 1:10 in die ſechſte, und 1:20 in die ſiebente Stufe gehören, nach Herrn Eulers Lehre, denn es muß in der geometriſchen Fortſchreitung geſchehen. Der Herr Verfaſſer hat ſie abermal dahinn geſetzet. Abermal ganz gut. Was folgt nun daraus? Dieſes, daß die Verhältniſſe 1:7 und 1:20 beyde zur ſiebenten Stufe nach Herrn Euler gehören. Gut. Was iſt das für eine Verhältniß, 1:7, in der Muſik? Wie heiſſet dieſes Intervall? Es iſt ein von Herr Eu-

ſehung der Primzahlen 9) einen Schluß zu machen: Denn

lern neuerfundenes Intervall, wovon bisher alle muſikaliſche Scribenten behauptet, daß ſolches in unſerer Muſik ganz und gar unbrauchbar ſey; und daß es eine greuliche Diſſonanz wäre, wie man auf dem Monochord die Probe anſtellen könnte. Iſt das gewiß und ausgemacht? Wer wollte ſeine Unwiſſenheit ſo bloß geben und daran zweifeln. Gut. Was iſt denn 1:20 für ein Intervall? Es iſt die vierte zuſammengeſetzte groſſe Terz; eine Conſonanz. Das kann unmöglich ſeyn. Warum? Auf dieſe Art hätte Herr Euler ja eine greuliche Diſſonanz und eine Conſonanz in eine und dieſelbe Stufe geſetzet, das iſt, daß ſie gleich angenehm ins Gehöre fielen. Das kann aber unmöglich ſeyn. Wie kann denn eine Conſonanz und eine Diſſonanz gleich angenehm ins Gehöre fallen! wie kann ſchwarz und weiß einerley Farbe ſeyn! Es iſt hier weiter nichts zu diſputiren. Genug, Herr Euler hat es nach der Rechnung ſo gefunden. Die Sache gründet ſich auf die geometriſchen Fortſchreitungen und die Primzahlen, und es muß alſo wohl richtig ſeyn, daß eine Conſonanz und eine auſſerordentlich ſeltene Diſſonanz gleich deutlich, gleich angenehm ins Gehöre fallen; es mag ſich hernach widerſprechen oder nicht. Der Beweis iſt richtig, und fehlt nun nichts mehr als das: **welches zu erweiſen war.** Da nun alſo erwieſener maſſen die Stufen der Annehmlichkeit nach den Primzahlen zu ſchätzen ſind, ſo gehört die Verhältniß 1:11 und 1:13 in die eilfte und dreyzehnte Stufe der Annehmlichkeit. Ich weiß nicht was ſie für ein unmuſikaliſcher Geiſt anficht. Wer hat denn nur in aller Welt iemals geträumt, daß 1:11 und 1:13, muſikaliſche Verhältniſſe wären? Nur gemach, es ſind neuerfundene muſikaliſche Intervalle, womit man nächſtens eine Oper in Berlin auszieren wird.

9) Wer etwann nicht weiß, was eine Primzahl iſt, dem

Denn wenn die Verhältniß 1 : 1 die erſte Stufe gibt, 1 : 2 die andere, 1 : 3 die dritte, ſo ſchlieſſen wir, daß 1 : 5 zur fünften Stufe gehöre, 1 : 7 zur ſiebenten, und überhaupt 1 : p, wenn p eine erſte Zahl iſt, zu der Stufe, welche durch die Zahl p bemerket wird. 10)

§. 25. Man kann ferner aus dem 23 §. ſchlieſſen, wenn die Verhältniß 1 : p zur Stufe gerechnet wird, die m anzeigt, ſo gehört die Verhältniß 1 : 2p zur Stufe $m + 1$, und 1 : 4p zur Stufe $m + 2$, und 1 : $2^n p$ zur Stufe $m + n$. Denn wenn man die Zahl p durch 2 multiplicirt, ſo wird zur Vernehmung der Verhältniß, über die Vernehmung der Verhältniß 1 : p, noch die Verdoppelung erfordert, wodurch als durch die einfacheſte Fortſchreitung die Stufe der Annehmlichkeit um eine Einheit erhöhet wird. Auf gleiche Art kann man die Stufe der Annehmlichkeit bey der Verhältniß 1 : pq, beſtimmen, wenn p und q Primzahlen ſind: Denn die Verhältniß 1 : pq iſt um ſo viel mehr zuſammengeſetzter, als 1 : p, ie mehr 1 : q zuſammengeſetzter iſt als 1 : 1. Es ſtehet alſo die Stufe 1 : pq mit p, q, und 1 in einer arithmetiſchen Proportion, und wird dahero die Zahl $p + q - 1$ die Stufe ſelber andeuten. 11)

§. 26.

zu gefallen muß ich anmerken, daß es eine ganze Zahl iſt, die keine factores hat, und auſſer von ſich ſelbſt nur von der Einheit ausgemeſſen wird.

10) Es iſt nicht erlaubt, von dem Einmaleins auf die Geſetze der Natur zu ſchlieſſen, wenn ſolches nicht mit richtigen Erfahrungen beſtätiget werden, oder erſt die Folge durch andere Vernunftſchlüſſe gezeiget werden kann.

11) Denen zu Gefallen, die keine Mathematik verſtehen,

§. 26. Eben dieſer Schluß gilt als allgemein. Denn wenn die Verhältniß $1 : P$ zur Stufe p gehört, und

---

muß ich den 25ten §. etwas deutlicher erklären: Sie möchten ſonſten Wunder denken, was für Weisheit drinnen wäre. Bey der Verhältniß $1 : p$, bedeutet p eine unbeſtimmte Primzahl, das iſt: p kann 3, 5, 7, oder 11, 13, u. ſ. f. vorſtellen. Die Stufe, zu welcher $1 : p$ gerechnet wird, ſoll m andeuten, das iſt: bedeutet $1 : p$ die Verhältniß $1 : 7$, ſo ſoll m die ſiebente Stufe bemerken, bedeutet $1 : p$, die Verhältniß $1 : 11$, ſo ſoll m die eilfte Stufe bedeuten. Wenn nun $1 : p$ zur Stufe m gehört, ſo muß nach dem Herrn Verfaſſer $1 : 2p$ zur Stufe $m + 1$ gehören, und $1 : 4p$ zur Stufe $m + 2$, das iſt: wenn $1 : p$ die Verhältniß $1 : 7$ bedeutet, ſo gehört $1 : 14$ zur achten Stufe, oder wenn $1 : p$ die Verhältniß $1 : 11$ bedeutet, ſo gehört $1 : 4p = 1 : 44$ zur dreyzehnten Stufe, welches $m + 2$ bedeutet, und $1 : 8p = 1 : 88$ gehört zur Stufe $m + 3$, das iſt zur vierzehnten, u. ſ. f. Die Zahl nach m ſteigt alſo in einer arithmetiſchen Fortſchreitung, da indeſſen die Verhältniſſe nach der doppelten geometriſchen Fortſchreitung fortgehen. Drum gehören $1 : p$ zur Stufe m, und $1 : 2p$ zur Stufe $m + 1$, und ſo ferner $1 : 4p$ zur Stufe $m + 2$ und $1 : 8p$ zu $m + 3$, und $1 : 16p$ zur Stufe $m + 4$, das iſt: wenn man es allgemein ausdrücket, $1 : 2^n p$ zur Stufe $m + n$; So viel nämlich n geometriſche Fortſchreitungen bedeutet, in der Verhältniß, ſo viel bedeutet auch n in der Stufenzahl Einheiten. Wenn nun ferner die Stufe der Annehmlichkeit der Verhältniß $1 : pq$, das iſt, zwey in einander multiplicirter Primzahlen, beſtimmt werden ſoll, ſo iſt die Stufe der Annehmlichkeit $p + q$ weniger eins. Es ſey $p = 5$ und $q = 7$ als zwo Primzahlen, und alſo $1 : pq = 1 : 35$. In welche Stufe der Annehmlichkeit gehört

und die Verhältniß 1:Q zur Stufe q, ſo wird auch um angeführter Urſachen willen die Verhältniß 1:PQ

---

nun 1:35 nach Herr Eulern? zur eilften. Denn 5+7−1=11. Um wie viel nun die Verhältniß 1:7 zuſammengeſetzter iſt als 1:1, um ſo viel iſt auch 1:35 zuſammengeſetzter als 1:5, und ſteht alſo 1, p, q, hier 5, 7, mit der Stufe der Annehmlichkeit in einer arithmetiſchen Proportion. Es iſt aber aus der Rechenkunſt bekannt, daß in einer arithmetiſchen Proportion die Summe der äuſſerſten Gröſſen der Summe der zwoen mittlern Gröſſen gleich iſt, und zu drey gegebenen Gröſſen in einer arithmetiſchen Proportion die vierte gefunden wird, wenn man die andere und dritte zuſammen nimmt, und die erſte davon abziehet; da nun die andere und dritte Gröſſe p und q ſind, welche zuſammen genommen p+q=12, in unſerm gegebenen Exempel ausmachen, wovon ferner die erſte Zahl 1 abzuziehen iſt, ſo bleibt für die vierte arithmetiſch proportionirte Gröſſe p+q−1=5+7−1=11. Wer nun dieſen 25ten §. verſtanden hat, der wird daraus gelernet haben, daß Herr Euler ſolchen vergeblich hingeſetzt. Denn in unſerer ganzen Muſik haben wir nicht mehr als drey Intervalle, die aus Primzahlen beſtehen, nämlich 1:2, 1:3, die erſte zuſammengeſetzte Quinte, und 1:5, die zweyte zuſammengeſetzte groſſe Terz, und die Verhältniß 1:15, ſo entſteht, wenn man 3 und 5 mit einander multiplicirt, und die dritte zuſammengeſetzte groſſe Septime iſt. Nun bitte Herr Eulern gar ſehr, er möchte doch zur Beförderung der muſikaliſchen Wiſſenſchaften darthun, daß noch mehr Verhältniſſe in unſerer Muſik von Primzahlen ſind, auſſer den angegebenen; Wo er nur die Möglichkeit erweiſen wird, ſo will ich ihn für den Apollo in der Muſik halten, derweilen aber kann ich nicht anders

1 : PQ zur Stufe $p + q - 1$ gehören. Nämlich die Stufen der zuſammengeſetzten Verhältniß ſind zuſammen zu nehmen, und davon eine Einheit abzuziehen. Derowegen iſt der Verhältniß 1 : pqr, da p, q und r Primzahlen ſind, ihre Stufe der Annehmlichkeit $p + q + r - 2$: Denn ſie iſt aus 1 : pq und 1 : r zuſammengeſetzt, deren Stufen $p + q - 1$ und r ſind. Eben ſo wird der Verhältniß 1 : pqrs Stufe ſeyn $p + q + r + s - 3$. Und der Verhältniß 1 : PQRS Stufe wird ſeyn $p + q + r + s - 3$, wenn nämlich der Verhältniſſe 1 : P, 1 : Q, 1 : R, und 1 : S ihre Stufen p, q, r und s geweſen ſind. 12)

§. 27.

---

glauben, als daß ſeine Stufentabelle in eine andere Welt gehört, da alles ganz nach andern Verhältniſſen zuſammengeſetzt iſt, als in unſerer Welt.

12) Was das für vergebliche Mühe iſt, von dergleichen Verhältniſſen in der Muſik zu reden, die niemals geweſen, ietzo nicht ſind, auch niemals ſeyn können, davon mag der Leſer aus den bisherigen Anmerkungen ſelbſten urtheilen. Doch muß ein Leſer ſich auch den 26 §. bekannt machen, wenn er die wunderbare Stufentabelle einſehen will; Er wird ſonſten nicht wiſſen, warum Herr Euler die Verhältniß 1 : 105, welche man in Utopien ſuchen muß, in die 13te Stufe ſetzet. Es ſey $p = 3$, $q = 5$, $r = 7$ und alſo wird die Verhältniß 1 : pqr gleich ſeyn $1 : 105 = 3 . 5 . 7$. Nun ſind die Stufen p und q zu addiren und 1 abzuziehen, und iſt alſo die Stufe der Euleriſchen Annehmlichkeit $p + q - 1$, der Verhältniß 1 : pq, und die Stufe der Annehmlichkeit von 1 : r iſt r, welche wieder zu addiren ſind, und von der Summe 1 abzuziehen, und alſo wird die Stufe für die Verhält-

§. 27. Hieraus erhellet, daß die Stufe der Annehmlichkeit der Verhältniß 1 : p^2 ſey 2p — 1, wenn nämlich p eine Primzahl iſt, und der Verhältniß 1 : p^3 Stufe wird ſeyn 3p — 2, und überhaupt gehöret 1 : p^n zur Stufe np — n + 1. Da alſo 1 : q^m zur Stufe mq — m + 1 gerechnet wird, ſo muß nach der im vorhergehenden § gegebenen Regel die aus dieſen zuſammengeſetzte Verhältniß 1 : $p^n q^m$ zur Stufe np + mq — n — m + 1 gehören. Und eine iede Zahl P in der Verhältniß 1 : P, wird für die Stufe gehalten werden, zu welcher ſolche zu rechnen iſt, wenn ſie in alle ihre einfache Factores aufgelöſet, und hernach zuſammen genommen werden, und endlich die Zahl der Factoren weniger eins von der Summe abgezogen wird. So iſt die Stufe der Verhältniß 1:72 folgendergeſtalt zu beſtimmen: Weil 72 = 2. 2. 2. 3. 3, und die Summe ihrer Factoren 12, und an der Zahl 5 ſind, ſo wird 4 von 12 abgezogen, und die Stufe der Annehmlichkeit für die Verhältniß 1 : 72 wird 8 ſeyn. 13)

§. 28.

niß 1 : pqr, ſeyn p + q — 1 + r — 1, das iſt, p + q + r — 2, da nun 1 : pqr = 1 : 105, ſo iſt p + q + r — 2 = 13. Nur Schade, daß dieſes Intervall, ſo ſieben Octaven weit iſt, nur in des Herrn Verfaſſers Stufentabelle, und nicht auch wirklich in unſerer Muſik ſich befindet, und auch leider! nicht darein gebracht werden kann.

13) Wer das vorhergehende verſtanden, der wird auch die muſikaliſchen Undinge dieſes § einſehen können. Doch will ich zur Erläuterung der herrlichen Stufentabelle noch etliche Beyſpiele geben. Die Verhältniß 1 : 36, welches in der Muſik die fünfte zu-

§. 28. Wenn die Verhältniß zwiſchen dreyen Zahlen, als 1 : p : q, da p und q Primzahlen ſind, gegeben worden, ſo wird man in ſolcher ſo wohl die Verhältniß 1 : p als 1 : q vernehmen. Es werden aber dieſe zwo Verhältniſſe eben ſo leicht empfunden, als die aus ihnen zuſammengeſetzte 1 : pq. Es iſt alſo nach der gegebenen Regel aus der Zahl pq zu entſcheiden, zu welcher Stufe die Verhältniß 1 : p : q gehöre. Eben ſo wird die Verhältniß unter vier Zahlen, 1 : p : q : r, da p, q und r Primzahlen ſind, zu der Stufe gehören, die die Zahl pqr andeutet. Wenn derohalben vier Tone, in dieſen Zahlen, 1 : 2 : 3 : 5. ausgedruckt, gegeben worden, ſo iſt die Stufe, zu welcher die Kraft gehört, ihre Ordnung unter einander zu begreifen, aus der Zahl 30 zu entſcheiden, welche die 8te Stufe angibt. 14)

§. 29.

ſammengeſetzte Secunde, ein unbrauchbares Intervall iſt, gehört in die 7te Stufe; warum? ihre Factors ſind 2. 2. 3. 3 = 36. Da nun $p^n = 2^2$ und $q^m = 3^2$ und alſo $p^n q^m = 2^2 \cdot 3^2 = 36$, ſo iſt die Stufe $np + mq - n - m + 1 = 2 \cdot 2 + 2 \cdot 3 - 2 - 2 + 1 = 7$. Alſo iſt die Verhältniß 1 : 36 recht nach der Rechenkunſt in die ſiebente Stufe geſetzet worden. Lächerlich iſt es warlich, wenn in eben dieſer Stufe die Verhältniß 1 : 20 ſtehet, welches die vierte zuſammengeſetzte groſſe Terz iſt. Eine wohllautende Conſonanz und übellautende Diſſonanz ſtehen in einer und derſelben Stufe der Annehmlichkeit. Könnte es wohl einem im Kopfe ungeſunden Componiſten wunderlicher träumen? Das machen die lieben Primzahlen und die geometriſchen Fortſchreitungen, die ſonſten ganz gut ſind, hier aber am unrechten Orte Herr Eulern zu wunderbaren Seltenheiten Anlaß gegeben haben.

14) Es gehöret nämlich der Dreyklang 1 : 2 : 3 : 5 = C:

§. 29. Es müſſen aber alle Primzahlen ungleich ſeyn, ſonſt gilt der beygebrachte Schluß nicht, denn die Ver-

---

c:g:e deswegen zur 8ten Stufe, weil 2. 3. 5 = 30, dieſe Zahl aber zu ihrer Stufe 2 + 3 + 5 − 2 = 8 hat, wie oben geſagt worden. Allein da des Herrn Verfaſſers Sätze, worauf er dieſe Lehre gebauet, weggefallen, ſo muß leider auch dieſe Folgerung, in Anſehung vieler Verhältniſſe zugleich, nachfallen, da nun die Stütze zu Grunde gegangen. Unterdeſſen iſt dieſer Dreyklang der allerleichteſte in Anſehung der Empfindung, er iſt aber deswegen nicht auch der angenehmſte. Herr Euler ſcheinet hierinn keinen Unterſcheid zu machen, und hält die Intervalle für die angenehmſten, ſo am leichteſten in die Sinnen fallen. Wenn angenehm bey ihm ſo viel bedeutet als vollkommen, ſo gebe ich es zu. Denn die Verhältniſſe ſind ohne Zweifel vollkommener, die unſere Sinnen geſchwinder begreifen können, d. i. ſich ſolche deutlicher vorſtellen. Heiſſet das aber angenehmer, was mich länger vergnüget, als eine andere Sache, die dieſes nicht thun kann, ſo ſind die Stufen der Annehmlichkeit von den Stufen der Vollkommenheit in der Muſik unterſchieden. Und in dieſem Verſtande ſagen die practiſchen Componiſten gar wohl, daß die Terzen und Sexten mehr Annehmlichkeit, oder nach ihrer Sprache, mehr Harmonie haben. Es iſt zwar gewiß, daß die Octaven und Quinten leichter in die Sinne fallen, und von dem Verſtande geſchwinder begriffen werden, als die Terzen und Sexten, welche iedoch auch leicht ins Gehöre fallen, und von dem Verſtande deutlich begriffen werden; wiewohl mit dem Unterſchiede, daß es nicht ſo geſchwinde geſchiehet. Die Frage muß alſo hier ausgemachet werden: ob die Intervalle, die auf das deutlichſte und geſchwindeſte in die Sinne fallen, annehmlicher ſind, als die, ſo zwar deutlich, aber nicht ſo geſchwind in die Sinne fallen? Die Sinne, die hier al-

Verhältniß 1 : p : p wird eben ſo leicht vernommen als 1 : p, denn die zwo letztern Zahlen, die ſich wie eins zu

Z 2 eins

lein Richter ſind, ſprechen zwar den erſtern Intervallen die Annehmlichkeit keineswegs ab, legen aber den letztern mehrere bey; und die Vernunft kann ſich auch ſolches als wahr folgendergeſtalt vorſtellen. Was gar zu deutlich in die Sinne fällt, und was der Verſtand geſchwind begreift, das vergnüget, aber nur auf kurze Zeit, indem nach eben der Verhältniß, nach welcher man die angenehme Sache empfunden, auch die Sinne vergnüget worden. Was ſich hingegen unſern Sinnen allzuverwirrt darſtellet, das iſt verdrüßlich, weil wir gar nichts, oder ſehr wenig davon begreifen können. Die Intervalle aber, die das Mittel zwiſchen beyden ausmachen, ſind im Stande, die Siñen am meiſten zu vergnügen, weil dieſe ſolche dergeſtalt deutlich begreifen, daß ſie dabey einige Bemühung haben; welches angenehmer iſt, indem man empfindet, daß man immer zum Genuſſe des Guten und Vollkommenen näher kommet. Und in dieſem Verſtande kann man ſagen, daß die Terzen und Sexten mehr Annehmlichkeit und Harmonie haben als der Einklang, die Octaven und die Quinten. Wenn alſo gleich Herr Eulers angegebene Stufen in Anſehung der leichten Vernehmung richtig wären, da doch ſolches ſchon erwieſen worden, daß ſie widerſprechend ſind; So würde doch von den Stufen der leichten Vernehmung nicht auf die Stufen der Annehmlichkeit zu ſchlieſſen ſeyn. Und alſo iſt oftterwähnte Stufentabelle auch um dieſer Urſache willen in der practiſchen Compoſition von keinem Nutzen. Damit man zum Ueberfluſſe von Herr Eulers falſchen Grundſätzen überzeuget werde, ſo will ich hier eine Aufgabe beyfügen: **zu unterſuchen, aus was Urſachen der harmoniſche Dreyklang** c : g : $\bar{e}$: $\bar{\bar{c}}$ = 2 : 3 : 5 : 8, **viel angenehmer ins Gehöre fälle als folgender:** c : $\bar{c}$: $\bar{g}$: $\bar{\bar{e}}$ = 1 : 2 : 3 : 5, **ohngeacht**

eins verhalten, können für eine Zahl gehalten werden; man muß aber nicht glauben, daß jene Verhältniß dieſer 1:p² gleich ſey. Wenn ferner die Zahlen p, q, r keine Primzahlen ſind, ſo kann man gleichfalls nicht auf dieſe Art ſchlieſſen. Es wird zum Beyſpiele die Verhältniß 1:pr:qr:ps vernommen, da p, q, r, s, Primzahlen seyn ſollen; ſo darf man hier nur die Verhältniſſe 1:p, 1:q, 1:r und 1:s betrachten, nicht aber die Verhältniſſe 1:p und 1:r zweymal, ob ſie gleich zweymal vorkommen. Es wird alſo die Stufe der Annehmlichkeit, aus der Verhältniß, ſo aus dieſen einfachen Zahlen zuſammengeſetzt iſt, 1:pqrs zu beſtimmen ſeyn, oder aus der Zahl pqrs. 15)

§. 30. Wenn wir aber nicht nur die Zahl pqrs ſelbſten, ſondern auch die Art, wie ſie entſtanden, betrachten, ſo finden wir, daß dieſe Zahl, die gemeine ausmeßlich kleinſte der Zahlen 1, pr, qr, und ps ſey, oder die kleinſte Zahl, ſo durch dieſe insgeſammt getheilt werden kann, deren Verhältniß unter einander man beſtimmen will. Hieraus ziehen wir dieſe allgemeine Regel

dieſer viel geſchwinder ins Gehöre fällt als jener, auch einfachere Verhältniſſe hat? Nach Herr Eulern muß der letzte ſchlechterdings angenehmer ins Gehöre fallen, er mag wollen oder nicht. Ich ſage aber weiter nichts, als wer Ohren hat zu hören, der höre. Wenn nach Jahr und Tag kein Liebhaber der Phyſik und Mathematik ſolches auflöſen kann, ſo will ich es thun. Verſichere aber zum voraus, daß ich die Urſachen von Herr Eulern nicht erlernet habe.

15) Wir wiſſen ſchon, daß der beygebrachte Schluß uns wenig Troſt gibt, die Primzahlen mögen gleich oder ungleich ſeyn, und daß es eine vergebliche Arbeit geweſen ſey, wenn man die Dinge ohne Noth gehäufet.

Regel in Beſtimmung der Stufe der Annehmlichkeit bey Vernehmung der Verhältniß von verſchiedenen Zahlen ſo zugleich gegeben ſind. Es muß nämlich aller dieſer Zahlen ausmeßlich gemeine kleinſte Zahl gefunden werden, und aus dieſer Zahl wird hernach, nach der im 27 §. gegebenen Regel, die Stufe der Annehmlichkeit beſtimmet. Ich habe alſo folgende Tabelle beygefüget, aus welcher erhellet, zu welcher Stufe iede vorkommende gemeine ausmeßlich kleinſte Zahl gehöre. Ich habe ſie aber nicht über die ſechszehnte Stufe fortgeſetzet, weil ſelten Zahlen vorzukommen pflegen, die zu weitern Stufen gehören.

§. 31. In dieſer Tabelle bedeuten die römiſchen Zahlen die Stufen der Annehmlichkeit, und die gewöhnlichen Zahlen die dahin gehörigen gemeinen ausmeßlich kleinſten.

I.	1.
II.	2.
III.	3; 4.
IV.	6; 8.
V.	5; 9; 12; 16.
VI.	10; 18; 24; 32.
VII.	7; 15; 20; 27; 36; 48; 64.
VIII.	14; 30; 40; 54; 72; 96: 128.
IX.	21; 25; 28. 45. 60. 80. 81. 108. 144. 192. 256.
X.	42. 50. 56. 90. 120. 160. 162. 216. 288. 384. 512.
XI.	11. 35. 63. 75. 84. 100. 112. 135. 180. 240. 243. 320. 324. 432. 576. 768. 1024.
XII.	22. 70. 126. 150. 168. 200. 224. 270. 360. 480. 486. 640. 648. 864. 1152. 1536. 2048.

XIII.	13. 33. 44. 49. 105. 125. 140. 189. 225. 252. 300. 336. 400. 405. 448. 540. 720. 729. 960. 972. 1280. 1296. 1728. 2304. 3072. 4096.
XIV.	26. 66. 88. 98. 210. 250. 280. 378. 450. 504. 600. 672. 800. 810. 896. 1080. 1440. 1458. 1920. 1944. 2560. 2592. 3456. 4608. 6144. 8192.
XV.	39. 52. 55. 99. 132. 147. 175. 176. 196. 315. 375. 420. 500. 560. 567. 675. 756. 900. 1008. 1200. 1215. 1344. 1600. 1620. 1792. 2160. 2187. 2880. 2916. 3840. 3888. 5120. 5184. 6912. 9216. 12288. 16384.
XVI.	78. 104. 110. 198. 264. 294. 350. 352. 392. 630. 750. 840. 1000. 1120. 1134. 1350. 1512. 1800. 2016. 2400. 2430. 2688. 3200. 3240. 3584. 4320. 4374. 5760. 5832. 7680. 7776. 10240. 10368. 13824. 18432. 24576. 32768. 16)

§. 32.

16) Wer das vorhergehende wohl verſtanden, der wird nun zu dieſer Stufentabelle, die gewiß zu unſern Zeiten was beſonders iſt, gar leicht folgende Anmerkungen über iede Stufe als wahr begreifen und vollkommen einſehen.

Was die erſte Stufe anbelangt, ſo hätte vielleicht Herr **Euler** der Richtigkeit wegen beſſer gethan, wenn er die Verhältniß 1 : 1 nicht als die erſte Stufe der Annehmlichkeit, ſondern vielmehr als den Grund zu den Stufen angegeben, ſo wie die meiſten Mathematikverſtändigen die Einheit nicht als eine Zahl, ſondern als den Grund zu den Zahlen betrachten.

Die andere Stufe wäre alſo, wenn man es genau nehmen wollte, die erſte. Denn ich kann nicht ſagen, daß da eine Stufe ſey, wo man noch keinen Schritt gethan.

Die dritte Stufe hält zwey Intervalle 1 : 3; 1 : 4 in ſich, die gleich angenehm ins Gehöre fallen ſollen. Die vierte vorhergehende Anmerkung aber beweiſet deutlich genug, daß ſolches falſch ſey; imgleichen daß man die geometri-

§. 32. Man hat verſchiedene Arten, die gemeine ausmeßlich kleinſte Zahl zu finden, wovon wir aber nur

ſchen Fortſchreitungen nicht zu neuen Stufen machen könne, und alſo das Intervall 1 : 4 nicht zur dritten, ſondern zur zweyten Stufe nach Herr Eulern gehöre.

Der vierten Stufe Intervalle 1 : 6 ; und 1 : 8 gehören alſo zur dritten und andern Stufe.

Der fünften Stufe erſtes Intervall $1:5 = C:\bar{c}$ und $1:9 = C:\bar{\bar{d}}$ halten in der practiſchen Muſik was widerſprechendes in ſich, wenn man ſagt, dieſe Intervalle wären gleich angenehm. Denn $C:\bar{c}$ iſt eine Conſonanz, eine Terz, und $C:\bar{\bar{d}}$ iſt eine Diſſonanz, eine None. Wie kann denn eine Diſſonanz, ſo angenehm, als eine Conſonanz ſeyn? Man darf nicht ſagen, Herr Euler rede nur von den Stufen der leichten Vernehmung, und nicht von den Stufen der Annehmlichkeit: Es könne aber gar wohl ſeyn, daß das Gehöre eine Diſſonanz geſchwinder vernehme, als eine Conſonanz, wenn jener Vibrationen öfters zuſammen treffen, als jener; ich antworte aber aus Herr Eulers Vorrede 71 S. als da er ausdrücklich geſtehet, daß er die Stufen der Annehmlichkeit nach der Verhältniß der leichten Vernehmung abmeſſe. Seine Worte lauten alſo: „Wir nennen ſie Stufen der Annehmlichkeit, weil man durch ſie verſteht, wie „viel Annehmlichkeit iede Conſonanz in ſich hat, oder welches auf eins hinaus kommt, wie leicht iede vernommen „wird.“ Es iſt alſo deutlich genug, daß der Maasſtab ſehr unrichtig ſeyn müſſe, durch welchen man heraus bringt, daß ſchwarz und weiß ähnliche Dinge ſind.

Die ſechſte Stufe fähret nun fort, in der Muſik höchſt ungereimte Dinge anzugeben, welches nicht hat anders ſeyn können. Denn aus ungereimten Grundſätzen flieſſen freylich ungereimte Folgen. Es iſt hier das erſte Intervall $1:10 = C:\bar{\bar{e}}$ eine Conſonanz, und alſo unangenehmer und ſchwerer zu vernehmen als $1:9 = C:\bar{\bar{d}}$ eine Diſſonanz, weil

eine hier erklären wollen, die zu unſerm Vorhaben die nützlichſte iſt. Man zergliedere alle vorgegebene Zah-

---

dieſe in der fünften Stufe ſchon ihren Platz erhalten. Sind das nicht muſikaliſche Wunder!

Die ſiebente Stufe zieret das Intervall 1 : 7, welches in das muſikaliſche Schlaraffenland gehöret. Das lieblichſte iſt dabey, daß bey dieſem ſchwarzen Geiſte wieder ein weiſſer ſteht, nämlich das Intervall $1 : 20 = C : \overline{\overline{c}}$. Nun ſticht es doch ab. Gleich darauf folgt wieder ein muſikaliſches Teufelchen, ſo alſo ausſiehet, $1 : 27 = C : \overline{\overline{\overline{fis}}}$. Herr Euler hat dieſe Diſſonanz, die noch darzu durch die Temperatur noch nicht ins Geſchicke gebracht worden, für ein Engelchen angeſehen, ſonſten hätte er ſie nicht zu der Conſonanz 1 : 20 ſetzen können. Es entſteht aber 1 : 27, wenn man $1 : 9 = c : \overline{\overline{d}}$ und $1 : 3 = \overline{\overline{d}} : \overline{\overline{\overline{fis}}}$ zuſammen nimmt, im temperirten Clavier aber kommt die Verhältniß ſo zu ſtehen, daß $C : \overline{\overline{\overline{fis}}} = 1 : 22\frac{1}{2}$.

Die achte Stufe gibt nebſt den folgenden ſolche Intervalle an, die man nur in Utopien zu hören bekömmt, nämlich 1:14, 1:21, 1:42, 1:11, 1:22, 1:13. Lächerlich iſt es hierbey, daß Herr Euler ſich ſo gar ſehr vergeſſen, daß er bis auf funfzehn Octaven fortgezählet, das iſt, bis auf das vierzehnmal geſtrichene c. Dieſe Stufentabelle iſt übrigens ein Beweis, daß manche Mathematici, wenn ſie ſich über eine Wiſſenſchaft machen, die ſie nicht verſtehen, auf ſehr wunderliche Dinge verfallen, wenn ſie meynen, ſolche mit Rechnungen bekräftigen zu können.

Wir haben geſehen, daß Herr Euler von der VII. Stufe an, bis zu Ende, eine groſſe Anzahl Intervallen angegeben, die theils in der Muſik nicht gebraucht werden können, theils unmöglich ſind: Nun wollen wir auch ſehen, wie viel er brauchbare, und die täglich in der Muſik vorkommen, ausgelaſſen hat. Es fehlen folgende: 24:25 =

Zahlen in ihre einfacheſten Factores, und bemerke, wo jeder dieſer Factorum das größte Maaß hat; Alsdenn

C:cis, 12:25:C:cis, 6:25=C:$\overline{\text{cis}}$, 3:25=C:$\overline{\overline{\text{cis}}}$, 1½:25=C:$\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$, 8:9=C:D, 4:9=C:d, 2:9=C:$\overline{\text{d}}$, 1:9=C:$\overline{\overline{\text{d}}}$, 1:18=C:$\overline{\overline{\overline{\text{d}}}}$, 15:16=D:Dis, 15:32=D:dis, 7½:32=Dis:$\overline{\text{dis}}$, 3¾:32=D:$\overline{\overline{\text{dis}}}$, 3¾:64=D:$\overline{\overline{\overline{\text{dis}}}}$, 9:10=D:E, 9:20=D:e, 4½:20=D:$\overline{\text{e}}$, 4½:40=D:$\overline{\overline{\text{e}}}$, 2¼:40=D:$\overline{\overline{\overline{\text{e}}}}$, 5:6=C:Dis, 5:12=C:dis, 5:24=C:$\overline{\text{dis}}$, 2½:24=C:$\overline{\overline{\text{dis}}}$, 2½:48=C:$\overline{\overline{\overline{\text{dis}}}}$, 4:5=C:E, 2:5=C:e, 3:4=C:F, 3:8=C:f, 3:16=C:$\overline{\text{f}}$, 3:32=C:$\overline{\overline{\text{f}}}$, 3:64=C:$\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$, 32:45=C:Fis, 16:45=C:fis, 8:45=C:$\overline{\text{fis}}$, 4:45=C:$\overline{\overline{\text{fis}}}$, 2:45=C:$\overline{\overline{\overline{\text{fis}}}}$, 2:3=C:G, 45:64=E:B, 22½:64=E:b, 11¼:64=E:$\overline{\text{b}}$, 5⅝:64=E:$\overline{\overline{\text{b}}}$, 5:8=E:c, 5:16=E:$\overline{\text{c}}$, 5:32=E:$\overline{\overline{\text{c}}}$, 5:64=E:$\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$, 3:5=C:A, 3:10=C:a, 3:20=C:$\overline{\text{a}}$, 3:40=C:$\overline{\overline{\text{a}}}$, 1½:40=C:$\overline{\overline{\overline{\text{a}}}}$, 5:9=C:B, 5:18=C:b, 5:36=C:$\overline{\text{b}}$, 5:72=C:$\overline{\overline{\text{b}}}$, 8:15=C:H, 8:30=C:h, 4:30=2:30=C:$\overline{\text{h}}$, 1:30=C:$\overline{\overline{\text{h}}}$. Alle dieſe Intervalle ſind keine Euleri-

ſuche man das Product aus den Potenzen der größten Maaße, welches der gegebenen Zahlen gemeine aus- meßlich

---

ſchen Intervalle, ſondern ſolche, die wirklich in der Muſik vorkommen, und alle Tage gebraucht werden, und in der Muſik unentbehrlich ſind. Warum hat ſie denn alſo Herr Euler nicht mit in ſeine Stufentabelle geſetzet? Weil ſie den neuerfundenen Platz machen mußten.

Herr Euler glaubt nun vielleicht ſelbſt nicht mehr, wie ehedem in der Vorrede 70 S. des vorhergehenden Theils, daß ſeine Stufentabelle von ſo groſſer Wichtigkeit ſey. Endlich folget eine Stufentabelle, die zwar nicht ſo groß wie Herrn Eulers iſt, aber alle in unſerer Muſik mögliche Intervalle in ſich hält, nach ihrer natürlichen Ordnung, die ſo wohl die Vernunft, als die Ausübung beſtätiget.

I.	1 : 2, 4, 8, 16, 32.	Octaven.
II.	1 : 3, 6, 12, 24. 2 : 3.	Quinten.
III.	1 : 5, 10, 20. 2 : 5, 4 : 5.	groſſe Terzen.
IV.	3 : 4, 8, 16, 32, 64.	Quarten.
V.	5 : 6, 12, 24, 48, 96.	kleine Terzen.
VI.	5 : 8, 16, 32, 64, 128.	kleine Sexten.
VII.	3 : 5, 10, 20, 40, 80.	groſſe Sexten.
VIII.	32 : 45. 16 : 45. 8 : 45. 4 : 45. 2 : 45.	groſſe Quarten.
IX.	45 : 64, 128, 256, 512, 1024.	falſche Quinten.
X.	5 : 9, 18, 36, 72, 144.	kleine Septimen.
XI.	8 : 15, 30, 60, 120, 240.	groſſe Septimen.
XII.	8 : 9. 4 : 9. 2 : 9. 1 : 9. 1 : 18, 36.	groſſe ganze Tone.
XIII.	9 : 10, 20, 40, 80, 160.	kleine ganze Tone.
XIV.	15 : 16, 32, 64, 128, 256, 512.	groſſe halbe Tone.
XV.	24 : 25, 12 : 25, 6 : 25, 3 : 25, 3 : 50, 3 : 100.	kleine halbe Tone.

meßlich kleinſte ſeyn wird. Wenn nämlich dieſe Zahlen gegeben worden, 72, 80, 100, 112, ſo ſind ſolche in einfache Factores zergliedert $2^3 . 3^2$, $2^4 . 5$, $2^2 . 5^2$, $2^4 . 7$, und alſo die einfachen Factores 2, 3, 5, 7. Der erſte davon, 2, hat das größte Maaß in der vierten Potenz, der andere, 3, hat das größte Maaß in der zweyten; wie der dritte 5, der vierte aber 7 iſt in der erſten Potenz. Es iſt alſo die gemeine ausmeßlich kleinſte Zahl $2^4 . 3^2 . 5^2 . 7$ oder 25200, und gehört zur drey und zwanzigſten Stufe.

§. 33. Man kann alſo alle vorgegebene Zahlen vermittelſt der vorgetragenen Regeln beurtheilen, ob ihre Verhältniß unter einander, und derſelben Ordnung leicht oder ſchwer zu begreifen ſey, und in welcher Stufe. Man kann auch mehr Fälle unter einander vergleichen, und urtheilen, welcher leichter vernommen werden kann. Die Zahlen aber, ſo die Verhältniß ausmachen, müſſen rational ſeyn, wie auch in ganzen und kleinſten Zahlen ausgedruckt. Was das erſte anlangt, ſo iſt ſolches leicht zu begreifen, indem in Irrationalzahlen nicht dergleichen Ordnung ſtecket. In ganzen Zahlen aber muß alles deswegen ausgedruckt werden, weil die Erfindung der gemeinen ausmeßlich kleinſten ſich nicht zu gebrochenen Zahlen ſchicket. Man kann aber nach den bekannten Regeln die gebrochenen Zahlen, wenn welche vorhanden ſind, in ganze verwan-

Ich habe für dießmal mit Fleiß die vergrösserten und verminderten Intervalle weggelaſſen, theils weil ſolche auf dem Clavier mit andern hier angeführten Intervallen einerley ſind, theils weil auſſer ſolchem derſelben wahre Verhältniſſe und Gebrauch noch nicht deutlich genug beſtimmet ſind.

wandeln, da die Verhältniß der Zahlen unter einander doch bleibet. Ueberdieß müſſen die Verhältniſſe in kleinſten Zahlen ausgedruckt ſeyn, ſo daß keine Zahl übrig iſt, als die Einheit, durch welche alle Zahlen können getheilt werden. Sind ſie aber die kleinſten nicht, ſo müſſen ſie erſt durch den gemeinen gröſten Theiler, den ſie haben, getheilt werden.

§. 34. Auf dieſe Art werden auch die Stufen der Annehmlichkeit der nicht vielfachen Verhältniſſe beſtimmt werden, dergleichen wir im Anfange betrachtet. Es gehört derohalben die Verhältniß 2 : 3, weil die gemeine ausmeßlich kleinſte 6 iſt, zur vierten Stufe, und wird eben ſo leicht vernommen, als die Verhältniß 1 : 6, oder 1 : 8. Dieſe Regel kommt mit dem Anſchauen der punctirten Figur überein, in welcher die Ordnung leicht begriffen wird. Man kann aber aus dergleichen Figuren ſehen, wie ſchwer die Verhältniſſe vernommen werden, ſo zu den höhern Stufen gehören. Es ſey z. E. das Verhältniß 5 : 7 gegeben, ſo zur eilften Stufe gezählt wird, aus deſſen Figur die Ordnung auf dieſe Art ausgedruckt ſchon ſchwer genug vernommen wird. Eben ſo verhält es ſich mit den übrigen Stufen, ſo daß die Ordnung um ſo viel ſchwerer vernommen wird, ie gröſſer die Zahl iſt, ſo die Stufe ausdrücket, wie aus dergleichen Figuren erhellet.

§. 35. Endlich erſtreckt ſich dieſe Regel, nach welcher man die Empfindung der Ordnungen beurtheilt, noch viel weiter, als auf die Töne, in Anſehung ihrer Höhe und Tiefe. Denn ſie kann auch bey den Tonen von verſchiedener Dauer angewendet werden, wenn man die Tone durch Zahlen ausdrückt, die der Dauer proportional ſind. Bey dieſen aber darf man nicht ſo

hohe

hohe Stufen anbringen, wie in jenem Falle, da die Höhe und Tiefe der Tone betrachtet wird, weil in jenen die Schläge gar oft vorkommen, und alſo derſelben Verhältniß leichter vernommen wird. Die Empfindung der Verhältniß von mehrern Tönen, die der Dauer nach verſchieden ſind, iſt gleich einer Betrachtung einiger Linien, deren Verhältniß unter einander man aus dem bloſſen Anſchauen begreifen muß. Uebrigens wird dieſe Abhandlung auch in allen andern Dingen, da Schönheit und Ordnung erfordert wird, groſſen Nutzen haben, wenn nämlich diejenigen Dinge, ſo die Ordnung ausmachen, durch Gröſſen und Zahlen ausgedruckt werden können; wie in der Baukunſt, da die Schönheit erfordert, daß alle Theile des Gebäudes ſich dergeſtalt unter einander verhalten, daß es leicht in die Sinne fällt. 17)

---

17) Der eingebildete groſſe Nutzen dieſer Regel in allen Dingen da Schönheit und Ordnung erfordert wird, fällt nun augenſcheinlich weg. Denn alle Verhältniſſe, ſo in die Augen fallen, ſind ungleich ſchwerer zu begreifen, als die, ſo in die Ohren fallen, und müſſen dahero gar nicht weit von einander abſtehen, ſondern ie einfacher die Verhältniſſe ſind, ie deutlicher ſind ſie, und ie mehr beluſtigen ſie das Geſicht. Die Verhältniſſe von Herrn Eulers Stufentabelle werden alſo bey Dingen, die ins Geſichte fallen ſollen, von der ſechſten Stufe an von gar geringer Erheblichkeit ſeyn. Die meiſten Intervalle ſind ſo beſchaffen, daß ſie ſchon nicht mehr ins Gehöre fallen, will geſchweigen ins Geſicht, es wäre denn, daß Herr Euler eine neue Art von Brillen darzu erfunden hätte, durch welche man ſie betrachten könnte. In der Baukunſt aber braucht man nur die einfacheſten muſikaliſchen Verhältniſſe, und daß ſolche aus der Muſik genommen ſind, haben ſchon die Alten gewußt, **Vitruv** III. B. I. C.

und die Neuern haben es gleichfalls eingeſehen, wovon **Sturms** Matheſ. iuuen. P. I. p. 1028. nachzuſehen iſt. Die vor andern ſchönen Verhältniſſe in der Baukunſt ſind folgende: 2:1, die Octave, 3:1, die erſte zuſammengeſetzte Quinte, 4:1, die zuſammengeſetzte Octave, 3:2, die Quinte, 5:1, die zweyte zuſammengeſetzte groſſe Terz, und 4:3, die Quarte. In den Säulenordnungen werden noch folgende gebraucht, 6:1, die zweyte zuſammengeſetzte Quinte, 5:4, die groſſe Terz, 6:5, die kleine Terz, 5:3, die groſſe Sexte, 8:3, die zuſammengeſetzte Quarte, 10:3, die zuſammengeſetzte groſſe Sexte, 8:5, die kleine Sexte, 12:5, die zuſammengeſetzte kleine Terz. Dieſe ſind lauter theils vollkommene, theils unvollkommene, Conſonanzen. Endlich ſind auch noch zwo Diſſonanzen eingeführt, 9:8, 10:9, der groſſe und kleine ganze Ton. Aus dergleichen Verhältniſſen ſind die Höhen der Glieder in den Säulenordnungen zuſammengeſetzt, welche eine vortreffliche Harmonie unter einander haben, und dahero als ſchön ins Geſichte fallen. Wollte man aber die Verhältniſſe der Glieder in den Säulenordnungen nach Herrn Eulers Lehre einrichten, ſo würde alles zu Grunde gehen, was der vortreffliche **Goldmann** mit vieler Mühe und groſſer Einſicht in den Säulenordnungen verbeſſert hat. Es iſt eine allen gelehrten Baumeiſtern bekannte Sache, daß die Verhältniß, 4:3, in der Baukunſt ſtark gebraucht wird, weil ſolche noch deutlich in das Geſicht fällt. Man kann ſich hiervon ſelbſten überzeugen, wenn man eine Linie aufreiſſet, ſolche in vier gleiche Theile theilet, und gleich darneben eine andere Linie ziehet, die drey Theile der erſten hat, da man denn nach dem Augenmaaße gleich ſiehet, daß ſich die zwo Linien wie 3 zu 4 verhalten, wenn auch die Eintheilung nicht bemerket iſt. Dieſe Verhältniß 4:3 gehört nach Herr Eulern in die fünfte Stufe, in welcher auch die Verhältniſſe 1:9, 1:12, 1:16, ſtehen, und alſo nach Herr Eulern gleich leicht in die Sinne fallen. Nun reiſſe man doch eine Linie nach dem verjüngten Maaßſtabe von 16, 12, oder 9 Zoll auf, und gleich darneben eine Linie von einem Zoll, und beurtheile, ob man auch die Verhältniß durch bloſſes Anſehen finden wird, wenn

die Eintheilung nicht dabey gezeichnet iſt? Die Erfahrung wird lehren, daß 4:3 ein viel leichteres Verhältniß iſt, als 9:1, oder 12:1, oder 16:1, nach Herr Eulern aber muß eins ſo leicht ſeyn als das andere, wovon das Gegentheil alle Anfänger in der Baukunſt gar wohl wiſſen. Eben ſo verhält es ſich mit den meiſten übrigen Verhältniſſen Hrn. Eulers, die in der Baukunſt ſo groſſen Nutzen haben, als innwendig gemahlte Feuermauren. So wenig Nutzen aber die Euleriſche Stufentabelle in der Baukunſt ſchaffen kann, ſo groſſen Vortheil hingegen hat die wahre Lehre der muſikaliſchen Verhältniſſe in den Säulenordnungen, wie zu ſeiner Zeit aus dem Buche, ſo ich in der Arbeit habe, und unter dem Titel: Goldmannus ex muſica illuſtratus atque emendatus &c. herauskommen ſoll, mit mehrerm erhellen wird. Es ſind aber nicht nur die Verhältniſſe der Glieder in den Säulenordnungen in Anſehung ihrer Höhen untereinander muſikaliſch, ſondern es ſind auch die Verhältniſſe der Höhen, in Anſehung ihrer Auslaufungen gegen andere, gleichfalls aus der Muſik hergeholet. So ſind z. E. dieſe Verhältniſſe in den Rinken, Stäben und Pfuhlen, wie der Durchſchnitt zum halben Durchſchnitte, das iſt, wie 2 zu 1, die Octave. Eben ſo iſt es in den Kehlleiſten und Hohlleiſten; in den Kropfleiſten und Wulſtleiſten aber wie 3 zu 2, die Quinte; in den Glockenleiſten wie 5 zu 4, die groſſe Terz; in den Rinnleiſten wie 1 zu 1, der Einklang, u. ſ. f. Ich habe kurz vorher, als ich nach Pohlen berufen worden, die Tuſcaniſche Säulenordnung in Leipzig noch in Noten geſetzt, in welcher Compoſition die Melodie mit den Höhen der Glieder in drey Abſätze eingetheilt, die Geltung der Noten aber mit den Verhältniſſen der Glieder zu ihren Auslaufungen übereinkommt, daß alſo eben die Verhältniſſe in die Ohren eingeſpielt werden, die der Riß einer Tuſcaniſchen Säule den Augen vorſtellt. Ich habe aber mit einigen guten Freunden, denen ich dieſe Melodie vorgeſpielt, gefunden, daß die Melodie allzu ſüß, und nicht genug mit Diſſonanzen gewürzt iſt, woraus denn folgt, daß das Gehöre zuſammengeſetzte Verhältniſſe weit deutlicher vernimmt, als das Geſicht, dem man nur die einfacheſten und weniger zuſammenge-

menge-

mengeſetzte vorlegen darf, wenn ſolches beluſtiget werden ſoll. Man darf alſo nicht ſo geſchwind, wie Herr Euler, von dem Schönen, ſo in die Ohren fällt, auf das Schöne, ſo in die Augen fällt, ohne Unterſcheid ſchlieſſen, man denkt ſonſten bey verblendeten Augen des Verſtandes, man habe güldene Berge gefunden, und wenn es hernach andere beym Lichte beſehen, ſo kommen Mäuſe heraus.

V.

Ausführliche Nachricht von der Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften in Deutſchland, vom Jahre 1738, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.

Daß die Geſellſchaften der Wiſſenſchaften, ſo ſich verſchiedene Wahrheiten zu erweitern, ſchon längſt durch die Erfahrung beſtätigte mit tüchtigen Gründen zu befeſtigen, und mehrere derſelben zu erfinden ſich angelegen ſeyn laſſen, dem ganzen menſchlichen Geſchlechte vielen Nutzen ſchaffen, dem Lande, wo ſie blühen, Ruhm erwerben, und den Mitgliedern wahrhafte, von der ſo ohne Verdienſt allein von dem Willen groſſer Herren abhänget, ganz unterſchiedene Ehre machen, iſt wohl eine Wahrheit, worüber ſich kluge Leute niemals geſtritten. Ihre nützlichen Tagebücher, ihre brauchbare Schriften, ihre glückliche Erfindungen, können hinlängliche Zeugen ihrer innerlichen Vortrefflichkeit ſeyn, weswegen es Ihnen auch nicht an äuſſerlicher Hochachtung bey Verſtändigen fehlet, als die ſich iederzeit die löbliche Mühe gegeben, dergleichen Geſellſchaften und derſelben Mitglieder aufzumuntern, zu unterſtützen und zu befördern.

Es iſt wohl dermalen unter den vernünftigen Geſchöpfen keine Wiſſenſchaft bekannt, welche zu verbeſſern ſich nicht eine Geſellſchaft angelegen seyn lieſſe. Wir ſelbſten haben in Deutſchland viele und faſt in allen Wiſſenſchaften arbeitende Geſellſchaften, nur allein hat es bis zu unſern Zeiten an einer muſikaliſchen Geſellſchaft gefehlt. In was für einem Zuſtande die Muſik nur vor zwanzig Jahren geweſen, wiſſen diejenigen wohl, ſo in der muſikaliſchen Litteratur erfahren, als denen nicht unbekannt ſeyn kann, daß die muſikaliſchen Wiſſenſchaften noch eine lange Ausbeſſerung vonnöthen haben, und daß noch unzählige Wahrheiten in der Muſik verſteckt liegen müſſen. Es iſt noch nicht lange, daß man wieder mit Ernſt angefangen, in der Muſik zu philoſophiren, und die Mathematik auf ſelbige anzuwenden, und ob gleich ſolches ſchon vor langen Zeiten unſere Vorfahren in gewiſſer Maße gethan, ſo geſchiehet doch eben dieſes heut zu Tage mit viel mehrerm Fleiße, und wegen der vielen vorhandenen Hülfsmittel und höher getriebenen Wiſſenſchaften mit glücklicherm Erfolge. Es iſt ferner eine ausgemachte Sache, daß die Muſik eine beſondere edle Wiſſenſchaft ſey, die nicht nur allein Vergnügen und Ehre macht, wie ſich diejenigen einbilden, ſo derſelben innere Natur und Wirkung in Erregung und Stillung menſchlicher Leidenſchaften nicht kennen, ſondern auch im gemeinen Weſen groſſen Nutzen ſchaft, nichts zu gedenken von dem Vortheile, ſo der öffentliche Gottesdienſt und Privatperſonen aus ihr ziehen. Da einige von den Mitgliedern dieſes alles reiflich erwogen, haben ſie ſich aus einem edlen Eifer entſchloſſen, auf Lorenz Mizlers Vorſchlag, die Geſellſchaft der muſikaliſchen

liſchen Wiſſenſchaften, von der wir hier reden, anzulegen. Jhro Hochgebohrnen der Herr Graf Giacomo de Luccheſini, haben ſolche mit Herrn Capellmeiſter Bümmler in Anſpach und Lorenz Mizlern bewerkſtelligen helfen, welchem letztern ſie als Urhebern die völlige Einrichtung überlaſſen. Es hat ſich dieſe Geſellſchaft im Jahr nach Chriſti Geburt tauſend ſieben hundert und acht und dreyßig angefangen, und ihre Geſetze ſind im vierten Theile des I. Bandes dieſer Schrift am erſten zum Vorſcheine gekommen. Nach der Zeit ſind ſolche verbeſſert worden, die wir ihrem völligen Innhalte nach hier anführen müſſen, und alſo lauten:

Gott allein die Ehre.

Geſetze der correſpondirenden Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften in Deutſchland.

Da die Muſik nicht nur als ein edles und vortreffliches Geſchöpfe den Menſchen, die edelſte Creatur auf der Welt, ungemein vergnüget, und überhaupt die muſikaliſchen Wiſſenſchaften die Erkänntniß des menſchlichen Verſtandes nicht wenig erweitern, ſondern auch hauptſächlich, als das vornehmſte, Gott der Allmächtige damit gelobet und gepreiſet wird, nach deſſelben eigenen Verordnungen in der heiligen Schrift, imgleichen das Vergnügen groſſer Herren nicht wenig befördert; Als haben ſich verſchiedene Männer, denen der Zuſtand der muſikaliſchen Wiſſenſchaften zu Herzen gegangen, mit einander verbunden, ſolche insgeſamt, ſo viel als es nur immer möglich, zu verbeſſern und höher zu bringen, und zwar um ſo viel mehr, ie mehr die muſikaliſchen Wiſſenſchaften bishero weder in ein Syſtema gebracht, noch ſonſten, ſo vorgetragen ſind, daß man nicht noch ſehr vieles verbeſſern, und viel gründliches hinzuſetzen könnte. Weil aber keine Geſellſchaft ohne Geſetze, die unverbrüchlich gehalten werden, beſtehen kann, ſo haben ſich

die

die Mitglieder unter einander folgendergeſtalt verbunden.

I. Im Namen des dreyeinigen Gottes verbindet ſich iedes Mitglied zu allen nachfolgenden Geſetzen, auch die muſikaliſchen Wiſſenſchaften, nach ſeinen Kräften und Umſtänden, beſtmöglichſt zur Ehre Gottes und zum Nutzen und Vergnügen des Nächſten befördern zu helfen.

II. Bey der Aufnahme der Mitglieder hat man ſo wohl auf den Caracter, als auf deſſelben Geſchicklichkeit zu ſehen, und ſoll man nicht leicht einen in die Societät aufnehmen, der nicht einen Gradum oder ein Amt hat, und ſo wohl auf die Tugend und guten Lebenswandel, als die Geſchicklichkeit ſehen. Eine gantz beſondere Geſchicklichkeit aber machet eine Ansnahme, wenn auch die Perſon gleich kein Amt oder keinen Gradum hat.

III. Bloſſe practiſche Muſikverſtändige können deswegen in dieſer Societät keinen Platz finden, weil ſie nicht im Stande ſind, etwas zur Aufnahme und Ausbeſſerung der Muſik beyzutragen.

IV. Theoretiſche Muſikgelehrte aber finden einen Platz bey uns, wenn ſie gleich in der Ausübung nicht viel wiſſen, weil ſie in den mathematiſchen Ausmeſſungen vielleicht was nützliches erfinden können. Die nützlichſten Mitglieder aber ſind, welche in der Theorie und Praxi zugleich wohl bewandert. Die Mitglieder müſſen alſo alle ſtudirt und ſonderlich in der Philoſophie und Mathematik ſich wohl umgeſehen haben, es mag ſolches auf Akademien oder zu Hauſe geſchehen ſeyn.

V. Weil die Mitglieder nicht an einem Orte beyſammen ſeyn können, ſondern vielmehr zur Aufnahme der Muſik in Deutſchland nützlich iſt, daß ſie an verſchiedenen Orten zerſtreuet ſind, ſo ſendet iedes Mitglied alle ſeine Gedanken und Unterſuchungen in der Muſik an den Secretarium der Societät ein, welcher alles in dem hierzu beſtimmten Buche der Societät auf das genaueſte zu regiſtriren, und die eingelaufenen Schriften alle Oſtern und Michael in einem Packet an die ſämtlichen Mitglieder, um ihre

unpartheyiſche Gedanken darüber zu eröffnen, abſendet, und nach der gemachten Eintheilung umlaufen läſſet.

VI. Einem ieden Mitgliede ſtehet frey, ohne Unterſcheid zu tadeln und zu beſſern was es als falſch befindet, und bey ieder Schrift auf den Rand ſeine Gedanken hinzu ſchreiben, iedoch ſind durchaus keine anzügliche Worte zu gebrauchen, es ſtehet aber auch einem ieden hinwiederum frey, ſich zu vertheidigen, und ſeine Meynung mit Gründen zu beſtärken, alles in Liebe und Freundſchaft, und bloß die Wahrheit zu befördern.

VII. Von dem Tage an, da ein Mitglied das Packet der Societät erhalten, welches von iedem auf einem beygelegten Zettul fleißig aufgeſchrieben wird, kann es ſolches vier Wochen lang bey ſich zur Erwegung und Beurtheilung der Schriften behalten; worauf es an ein anderes Mitglied ſo gleich abgeſendet wird, wovon das letzte es wieder an den Secretarium einſendet, welcher dafür zu ſorgen hat, daß die Schriften alsdenn, ſo wie ſie von den meiſten für gut befunden worden, in die muſikaliſche Bibliothek eingerücket, oder nach dem Gutbefinden der ſämtlichen Mitglieder auf Koſten der Societät gedruckt werden, wovon der Gewinn zur Vermehrung der Caſſe gehöret. Behält aber ein Mitglied es länger als 4 Wochen bey ſich, ſo liefert es für iede Woche, da das Packet länger als 4 Wochen liegen bleibet, zwölf Groſchen zur Caſſe. Krankheiten und Reiſen aber entſchuldigen.

VIII. Ein iedes Mitglied iſt verbunden, jährlich wenigſtens eine Abhandlung auſſer der Arbeit, worauf jährlich der Preis ſtehet, zu verfertigen, und mag zur Unterſuchung in der Muſik zum Gegenwurfe ſich nehmen was es will, doch hat der Secretarius ſich dahinn zu befleißigen, daß er die Abhandlungen in ihrer natürlichen Ordnung, und ſo, wie eine aus der andern folget, ſammlet. Auch ſollen die Mitglieder ſich befleißigen, daß ihre Unterſuchungen in der Ausübung nützlich ſind, und die practiſche Muſik immer höher bringen. Wer es unterläſſet, liefert zur Caſſe 1 Rth. und entſchuldiget nichts, als langwierige Krankheit.

IX. Zu Beſtreitung nöthiger Unkoſten und Vermehrung

einer Bibliothek von muſikaliſchen Büchern ſoll ein iedes Mitglied alle Oſtern und Michael einen Reichsthaler und bey dem Eintritte zween Reichsthaler zur Caſſe liefern, welche der Secretar nebſt der Rechnung führet, und den ſämtlichen Mitgliedern alle Jahre ſolche ableget, auch für alles, was er von der Societät in Verwahrung hat, ſtehen muß; wegen der vielen Mühe aber, ſo er hat, von Unkoſten frey iſt. Das Poſtgeld, ſo das Packet verurſachet, gehet aus der Caſſe, und derowegen ziehet iedes Mitglied ſolches von den jährlich zu erlegenden zween Thalern ab, welche die Mitglieder nach ihrer Bequemlichkeit zur Caſſe jährlich liefern können.

X. Die Caſſe und die anzulegende muſikaliſche Bibliothek ſollen allezeit in Leipzig ſtehen, es wäre denn, daß nach Beſchaffenheit der Umſtände die Societät ein anders verfügte, und ſoll iedes Mitglied die Bibliothek nicht nur mit Büchern von der Muſik, ſondern auch mit muſikaliſchen Stücken von allen bekannten Componiſten in allen Gattungen zu vermehren ſuchen, ſo viel ohne deſſelben Beſchwerlichkeit geſchehen kann, worüber der Secretarius ein richtiges Verzeichniß halten muß, und ſolches alle Jahre den ſämtlichen Mitgliedern vorlegen.

XI. Die Mitglieder ſollen bey Verfertigung ihrer Schriften vor allem auf die Schreibart der deutſchen Geſellſchaft zu Leipzig, und die Lehrart und Grundſätze der Wolfiſchen Weltweisheit deswegen ſehen, weil jene vor andern vernünftig, dieſe aber in der Muſik vor andern nützlich ſind.

XII. Um auch andere zur Beförderung und Erweiterung der muſikaliſchen Wiſſenſchaften aufzumuntern, theilet die Societät jährlich einen Preis aus, der in einer Medaille von Gold oder Silber beſtehet, welchen derjenige erhält, der das aufgegebene am beſten gemachet. Ein Jahr ſoll die Materie aus der Theorie, das folgende Jahr aus der Praxi hergenommen ſeyn, womit beſtändig alſo abgewechſelt wird. Die Unkoſten gehen deswegen aus der Caſſe, und ſind die Mitglieder iederzeit nebſt andern um den Preis mit zu arbeiten verbunden, welche bey ihrem guten Gewiſſen auch ſchuldig ſind, in Gebung der Stimmen nicht die

geringſte Partheylichkeit verſpüren zu laſſen. Wenn ein Mitglied es unterläſſet, um den Preis zu arbeiten, ſo liefert es 16 gl. zur Caſſe, und entſchuldiget gar nichts.

XIII. Wenn ein Mitglied den Preis zweymal in der Theorie, oder zweymal in der Praxi erhalten hat, ſo ſoll es ſolchen nicht zum drittenmal erhalten können, wenn es gleich die Aufgabe am beſten gemacht, welches zwar zu ſeinem Ruhme angezeiget wird, den Preis aber ſoll der bekommen, welcher es am beſten nach ſolchem gemachet. Ein Auswärtiger aber kann den Preis ſo oft erhalten, ſo oft er es am beſten gemachet.

XIV. Die theoretiſchen und practiſchen Aufgaben ſoll der Präſident durch den Secretarium ausſchreiben laſſen, wenn aber jener nicht vorhanden, ſoll es dieſer thun. Alles, was zur Erhaltung des Preiſes in der Theorie u. Praxi eingeſchicket wird, das ſoll mit Anmerkungen von der Societät gedruckt werden, wenn es des Drucks werth iſt.

XV. Einem ieden Mitgliede ſtehet frey, wenn es einen Zweifel in muſikaliſchen Sachen hat, und die Gedanken der ganzen Societät darüber wiſſen will, ſolchen zum Vortrage an den Secretarium einzuſenden, welcher es in dem Packet mit beyzulegen und ſo oft abzuſenden hat, als 8 Schriften beyſammen ſind. Ein iedes Mitglied ſchreibet ſeinen Namen darzu, wenn es eine Anmerkung gemachet, damit man weiß, von wem es kommt. Die Anmerkungen ſind kurz und gut abzufaſſen.

XVI. Die Anzahl der Mitglieder ſoll ſich zu keiner Zeit nicht höher als auf 20 Perſonen erſtrecken, und 4 Stellen ſollen überdieß für die Ausländer verſchiedener Nationen offen ſeyn, und 6 Ehrenſtellen für gelehrte und anſehnliche deutſche Cavaliers, oder andere Perſonen, von höherer Diſtinction.

XVII. Auf den äuſſerlichen Rang wird bey den Mitgliedern, als Mitgliedern, gar nicht, ſondern lediglich auf die Verdienſte geſehen, und die Ordnung beybehalten, nach welcher ſie in das Verzeichniß der ſämtlichen Mitglieder, auf ihr Anſuchen von dem Secretario eingeſchrieben werden, welche Briefe bey der Bibliothek beyzulegen ſind.

XVIII. Wer eine Ehrenſtelle in der Societät hat, der iſt an gar nichts gebunden, wenn er aber doch alles, was die Societät ſchreibet, gleich leſen will, ſo ſoll ihm auf ſein Verlangen, das Packet, wie einem wirklichen Mitgliede, zugeſendet werden, er ſoll auch eine Stimme haben, ſoll aber dafür jährlich zur Caſſe 8 Rth. liefern.

XIX. Wenn die Stimmen gleich ſind, ſo gibt der Präſident, welcher ordentlich zwo Stimmen hat, oder in Ermangelung deſſen, der Secretarius den Ausſchlag. Der Präſident iſt von allem Beytrage, was einem Mitgliede zukommt, frey, und wenn er nicht ſelbſten will, auch zu keinem freywilligen Beytrage verbunden.

XX. Ein iedes Mitglied hat die Freyheit, ſich der Bücher und muſikaliſchen Stücke aus der Bibliothek der Societät nach ſeinem Gefallen zu bedienen, und ſolche gegen eingeſchickten Schein auf ſeine Koſten bringen zu laſſen. Wenn ſolches nicht auch ein anderes Mitglied eben haben will, ſo mag es alles, was ihm beliebt, wohl 16 bis 20 Wochen zu ſeinem Nutzen gebrauchen, auſſerdem aber ſoll man ſolches nur ein viertel Jahr bey ſich behalten, und wenn Schaden daran geſchehen, ſolchen gut thun. Wer auf vorhergegangene Erinnerung nicht zur geſetzten Zeit das, was er aus der Bibliothek geborget, wieder poſtfrey einſendet, ſoll 6 gl. zur Caſſe liefern.

XXI. Bey ſich ereignenden Trauer- oder Freudenfällen ſoll dem betreffenden Mitgliede zu Ehren von der Societät eine Ode oder Cantate gedruckt, oder in Kupfer geſtochen, ausgefertiget werden, wenn es dem Secretar, der ſolches zu veranſtalten hat, zu wiſſen gethan worden. Auch ſoll ein iedes Mitglied ſein Bildniß, gut auf Leinwand gemalet, nach ſeiner Bequemlichkeit, zur Bibliothek einſchicken, woſelbſt es zum Andenken wohl aufbehalten, und ſeinem Lebenslaufe, wenn ſolcher in den Schriften der Societät erzählet wird, in Kupfer geſtochen vorgeſetzet werden.

XXII. Ein iedes Mitglied wird erinnert, bey Verwechſelung des Zeitlichen mit dem Ewigen, etwas, es ſey ſo viel, oder wenig, als es wolle, freywillig in die Caſſe der Societät zu vermachen.

XXIII. Wenn groſſe Liebhaber und vornehme Gönner der muſikaliſchen Wiſſenſchaften die Abſichten der Societät durch ihre Freygebigkeit befördern helfen, ſoll ſie ſolches nicht nur in ihren Schriften öffentlich rühmen, ſondern auch ihre Dankbarkeit durch zu verfertigende muſikaliſche Stücke auf dergleichen Perſonen bey vorfallender Gelegenheit bezeigen.

XXIV. Damit auch die Caſſe immer beſſer möge vermehret werden, ſo entſchlieſſet ſich die Geſellſchaft, für die Liebhaber auf Verlangen alles nach derſelben Gefallen zu componiren, welche ſich deswegen an den Secretarium wenden können, der Bogen, es ſey was es wolle, zu 3 Rth. gerechnet. Es ſoll ſolches ein Mitglied um das andere verfertigen, und zur Beurtheilung und Genehmhaltung der ganzen Societät übergeben, und iſt ſolches nach den meiſten Stimmen zu verbeſſern. Das Mitglied, ſo es gemachet, bekömmt für ſeine Arbeit vom Bogen 1 Rth. 8 gl. das übrige aber ſoll in die Caſſe kommen. Dem Verfaſſer wird auch zu iedem Bogen eine Woche Zeit gegeben. Bringt er aber mehr Zeit damit zu, ſo wird ihm für iede Woche, die er mehr zugebracht, als Bogen ſind, 4 gl. abgezogen, und zur Caſſe geliefert. Wenn es fertig, ſoll es der Secretar an die ſämtlichen Mitglieder abſenden, welche es vom Tage des Empfanges nicht über 8 Tage bey ſich behalten ſollen, oder auſſer dem für ieden Tag 2 gl. zur Caſſe liefern.

XXV. Wenn ein Mitglied von einem andern, der kein Mitglied iſt, in Schriften angegriffen wird, ſo iſt die ganze Societät verbunden, deſſen Ehre beſtmöglichſt retten zu helfen, auch ſoll iedes Mitglied ins beſondere bey aller Gelegenheit wider den Mißbrauch der Muſik und derſelben Stümper und Verächter, und diejenigen, ſo die Kirchenmuſik abgeſchafft wiſſen wollen, mit Worten und Schriften ſtreiten, und ſie eines beſſern belehren, und ſonderlich darauf dringen, daß die Majeſtät der alten Muſik wieder hergeſtellet, und ſo eingerichtet werde, daß ſie die Sitten beſſert, und die Leidenſchaften reiniget.

XXVI. Wer die nöthige Geſchicklichkeit beſitzet, und in die Societät treten will, der kann, nebſt beygelegten Proben

in

in der Theorie und Praxi an den Secretar ſchreiben, welcher deswegen die Stimmen der Mitglieder einholen ſoll. Die Societät aber behält ſich die Freyheit bevor, Perſonen von bekannter Geſchicklichkeit aus eigener Bewegung für ihre Mitglieder zu erklären, und dadurch aller Vortheile, ſo ein Mitglied hat, fähig zu machen.

XXVII. Ein iedes Mitglied wird ſich von ſelbſten in ſeinem Leben und Wandel ſo aufzuführen wiſſen, daß es der Societät keine Geringſchätzigkeit zuziehet. Die Mitglieder aber können in Anſehung der Religion von den dreyen Religionen ſeyn, welche im R. Reich geduldet werden.

XXVIII. Wenn ein Mitglied an den Gedanken eines andern Mitglieds was auszuſetzen hat, ſo ſoll ſolches mit Liebe und Höflichkeit geſchehen, und alle Verbitterung, heimlicher Haß und Neid aus aller Herzen verbannet ſeyn, auch keines das andere weder mit Worten, noch viel weniger in Schriften, öffentlich tadeln, oder ſonſten eine Geringſchätzigkeit gegen eines derſelben verſpüren laſſen. Es iſt vielmehr verbunden, die Herzen aller, ſo viel an ihm iſt, in der vollkommenſten Harmonie zu erhalten, auch einen ieden Collegen gegen deſſen Verfolger und Läſterer zu vertheidigen, zu entſchuldigen und alles zum Beſten zu kehren, und dem betreffenden Mitgliede ſolches zu hinterbringen, damit dergleichen niederträchtige, und wider die göttlichen und weltlichen Geſetze ſich verſündigende Perſonen gehörig können beſtraft werden.

XXIX. Ein iedes Mitglied iſt ſchuldig, nicht nur für ſich dieſe Geſetze auf das genaueſte zu halten, ſondern ſoll auch dahinn bedacht ſeyn, daß ſolche ein iedes anderes auf das vollkommenſte halte, und hat die Freyheit, ſich bey der Societät zu beſchweren, wenn es ſiehet, daß eines derſelben ſich ſaumſelig finden läſſet, welches als ein Verdienſt vom Secretar regiſtriret werden ſoll.

XXX. Wenn ein Mitglied 65 Jahr alt iſt, ſo iſt es für verdient (pro emerito) zu halten, und von Arbeiten frey, und nur zu einem freywilligen Beytrage zur Caſſe verbunden, ſoll auch überdieß alsdenn zwo Stimmen haben, es mag ſolches ſchon lange in der Societät ſeyn, oder erſt hin-

ein treten, und lieget ſolchem ſonderlich ob, über die Geſetze eifrig zu halten.

XXXI. Wenn ein anderes Mitglied, ſo noch nicht verdient iſt, ſo wohl im Arbeiten als Lieferung der geſetzten wenigen Gelder zur Caſſe ein ganzes Jahr ſaumſelig iſt, ſo ſoll ſolches vom Secretar deswegen beſcheiden erinnert werden. Iſt es 2 Jahre nachläßig, ſo ſoll er wieder beſcheiden ſeine Schuldigkeit zu beobachten erinnert werden, und deswegen 1 Rth. beſonders zur Caſſe zu liefern gehalten ſeyn. Hat dieſes noch nicht gefruchtet, ſo ſoll es nach Verlauf des dritten Jahres zum dritten und letztenmale ernſtlich erinnert werden, und deswegen 2 Rth. zur Caſſe zu liefern ſchuldig ſeyn. Wenn es alsdenn binnen 6 Monat ſeine Schuldigkeit nicht beobachtet, ſo ſoll deſſen Name aus dem Buche der Societät, worinn die Namen der Mitglieder ſtehen, ausgeſtrichen, von der Societät ausgeſchloſſen, und wenn, wie und warum ſolches geſchehen, von dem Secretar regiſtrirt, und als eine Perſon eingezeichnet werden, die nicht ehrlich gehandelt, ihr Verſprechen nicht gehalten, und eine ganze Societät beleidiget hat. Langwierige Krankheiten und Reiſen in fremde Länder entſchuldigen.

XXXII. Die Societät behält ſich vor, dieſe Geſetze nach Beſchaffenheit der Umſtände zu vermehren und zu beſſern.

Die ſämtlichen Mitglieder der Geſellſchaft folgen in dieſer Ordnung auf einander.

1. **Graf** *Giacomo de Lucchesini*, von Geburt ein Italiener, war Rittmeiſter in Dienſten Sr. Kaiſerl. Majeſtät Carls des VI. unter dem Sehriſchen Cüraßierregiment, blieb aber in der unglücklichen Schlacht bey Krotzka in Ungarn wider den Türken im Jahr 1739. Er war ein geſchickter Componiſt, der verſchiedene Cantaten, Concerten und Einſtimmige für hohe Perſonen geſetzt. Er war auch in Wiſſenſchaften bewandert, und im Umgange ſehr leutſelig. Lorenz Mizler hatte das Glück, deſſen vertrauter Freund zu ſeyn, für welchen er auch verſchiedenes auf die Querflöte geſetzt, wovon der letztere ein

ein Concert auf die Querflöte in Leipzig, in Kupfer geſtochen, herausgegeben.

2. Lorenz Mizler A. M. iſt dermalen bey dem pohlniſchen Kronſtaatsminiſter Grafen Malachowski Hofmathematicus, und der Geſellſchaft beſtändiger Secretär.

3. Georg Heinrich Bümler, Hochfürſtl. Brandenburg. Onolzbachiſcher Capellmeiſter in Anſpach. Starb den 26 Auguſt 1745, nachdem er ſein Leben auf 75 Jahre und 10 Monate gebracht.

4. Chriſtoph Gottlieb Schröter, Componiſt und Organiſt an der Hauptkirche zu Nordhauſen. Trat in die Geſellſchaft im Jahre 1739.

5. Heinrich Bockemeyer, Cantor zu Wolfenbüttel. Trat in die Geſellſchaft 1739.

6. Georg Philip Telemann, Capellmeiſter und Muſikdirector in Hamburg. Trat in die Geſellſchaft 1739.

7. Gottfried Heinrich Stölzel, Capellmeiſter in Gotha. Trat in die Geſellſchaft 1739.

8. George Friedrich Lingke, Königl. Pohlniſcher und Churfürſtl. Sächſiſcher Bergrath. Trat in die Geſellſchaft zu Ende des 1742 Jahres.

9. *P. Meinradus* Spieß, Prior des Reichsgotteshauſes zu Yrrſee. Trat in die Geſellſchaft im Jahre 1743.

10. Georg Venzky, Rector der Schule zu Prenzlau, im Brandenburgiſchen. Trat in die Geſellſchaft im Jahre 1743.

11. Georg Friedrich Händel Sr. Königl. Majeſtät von Großbritannien Capellmeiſter. Iſt von den ſämtlichen Mitgliedern aus eigener Bewegung erwählet, und ſolchem die erſte Ehrenſtelle eingeräumet worden im Jahre 1745.

12. *P. Vdalricus Weiſs*, Prof. im Benedictinerkloſter des Reichsgotteshauſes zu Yrrſee.

Es iſt im Werke, daß nächſtens dieſe Geſellſchaft wieder mit drey anſehnlichen Mitgliedern ſoll vermehret werden, die zu ſeiner Zeit in der Fortſetzung der Nachrichten von der muſikal. Geſellſchaft werden angemerket werden.

Nun wollen wir von den Bemühungen dieſer Geſellſchaft einige Nachricht ertheilen. In dem erſten Packet der Geſellſchaft im Jahre 1741. hat der Secretär derſelben von den ſämtlichen Mitgliedern Vollmacht erhalten, um bey Ihro Königl. Majeſt. von Pohlen und Churfürſtl. Durchl. zu Sachſen um die Genehmhaltung dieſer Geſellſchaft unterthänigſt anzuhalten, welches auch durch Einſendung einer Bittſchrift nebſt beygelegter vorgedachter Vollmacht und den Geſetzen der Geſellſchaft an das hochlöbl. Oberconſiſtorium in Dresden bewerkſtelliget worden, allwo man das Vorhaben der Geſellſchaft auf gnädigſten Befehl regiſtriret. In eben dieſem Packet ſind die ſämtlichen Schriften wegen der von der Geſellſchaft ausgeſchriebenen Frage: warum zwo unmittelbar auf einander folgende Octaven und Quinten nicht wohl ins Gehöre fallen? unterſuchet worden. Sowohl die Schriften ſelbſten, ſo an die Societät eingeſendet worden, als auch die Anmerkungen darüber von verſchiedenen Mitgliedern, ſind auf Verordnung der Geſellſchaft in die muſikaliſche Bibliothek eingerücket worden, und im vierten Theile des andern Bandes enthalten. Ob gleich die Sache nach dem Urtheile der Geſellſchaft noch nicht völlig erörtert worden, ſo geben doch dieſe Schriften mit den Anmerkungen der Mitglieder vieles Licht in dieſer Sache, und zu weiterm Nachdenken Anlaß. Die Geſellſchaft ſahe ſich dahero genöthiget, die güldene Medaille, ſo ſie demjenigen ausgeſetzet, der die Sache auflöſen würde, den Muſikgelehrten noch einmal anzubieten, welches in den Leipziger gelehrten Zeitungen N. XL. des 1744 Jahrs bekannt gemachet worden. Es ſind deswegen abermal einige Abhandlungen eingelaufen, und wird ſich nun in kurzem zeigen, wem die Geſellſchaft den Preis zuerkennen wird. Die Schriften, ſo zum zweytenmale dieſer Sache halber eingelaufen, werden vermuthlich gleichfalls mit den Anmerkungen der Societät dem Drucke überlaſſen werden.

Nach der Zeit hat Herr Telemann eine neue Abmeſſung der Intervallen der Societät vorgeleget, und im zweyten Packet, im 1743 Jahre, die Gedanken der Mitglieder darüber eingeholet, welche damals die Abſicht und den Nutzen der=

derſelben nicht ſogleich eingeſehen. Einige haben ſie für ſinnreich gehalten, andere haben Einwürfe dagegen gemacht. Unſer berühmter Herr Telemann hat alle Intervallen nach ſeiner neuen Eintheilung auf drey Kupfertafeln ſtechen laſſen, und von einem ieden Intervalle zählt er vier Gattungen, z. E. die kleineſte Terz, die kleine, die groſſe, und die gröſte Terz, die kleineſte, kleine, groſſe und gröſte Quarte, u. ſ. f. Da ein neuer Vortrag eines berühmten Telemanns allerdings alle Aufmerkſamkeit verdienet, ſo hat ſich die Societät weitere Erklärung ſeines neuen Syſtems ausgebeten, welche auch im dritten Packet im Jahr 1744 erfolget. Deſſen ohngeachtet aber ſind noch einige Schwierigkeiten übrig geblieben, und Herr Schröter in Nordhauſen hat einen ordentlichen Aufſatz deswegen eingeſendet, worinn er die Schwierigkeiten aus einander ſetzet. Weil Herr Telemanns neues Syſtem, zumal mit den Einwürfen einiger Mitglieder allerdings der Muſikgelehrten Aufmerkſamkeit verdienet, ſo iſt von der Geſellſchaft beſchloſſen worden, ſolches in der erſten Sammlung ihrer eigenen Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen und Auszüge, die im 4ten Theile dieſes dritten Bandes vorkommen wird, durch den Druck der Welt vor Augen zu legen, um Anlaß zu geben, daß es zu mehrerer Vollkommenheit gebracht werden möge.

In eben dieſem 1743 Jahre iſt ein Jahrgang, ſo die ſämtliche Geſellſchaft componiren und in Kupfer geſtochen herausgeben wird, in Vorſchlag gebracht und genehm gehalten worden. Die Verſe werden alle neu darzu verfertiget, die Mitglieder aber, ſo ſelbſten Componiſten ſind, ſetzen die Muſik darzu. Jedes Mitglied urtheilet über das verfertigte Stück eines andern, und eröffnet deswegen ſeine Gedanken, welche Erinnerungen der Verfaſſer des Stückes in ſeinen Nutzen verwendet, und das verfertigte Stück ſelbſten darnach ausbeſſert, wo es ihm nöthig zu ſeyn ſcheinet. Da man alſo bey dieſem Jahrgange ſehr viel Fleiß angewendet, ſo iſt gar kein Zweifel, daß die Societät dadurch ſich nicht wenig um die proteſtantiſche Kirche verdient machen wird. So bald es ſo weit iſt, daß man mit der Herausgabe den Anfang machen und beſtändig damit fortfah-

ren

ren kann, wird die Unterzeichnung und derſelben Bedingungen bekannt gemacht werden. Es wird alles in Kupfer geſtochen, nicht nur die Partitur, ſondern auch die ausgeſetzten Stimmen, und dabey ein ſolcher Preis beſtimmt werden, daß ſie auch der elendeſte Notenſchreiber nicht davor abſchreiben kann, um den Schaden zu verwehren, welchen müßige Leute öfters zu verurſachen pflegen, daß ſie dergleichen koſtbare Muſikalien vielmal abſchreiben, und um einen viel geringern Preis verkaufen, als das Original nicht verkauft werden kann. Da aber die Abſicht der Geſellſchaft iſt, nur der Kirche, und alſo Gott zu dienen, keinesweges aber zu gewinnen, ſo wird man nur die Unkoſten für den Stich und das Kupfer, keinesweges aber die Arbeit der Mitglieder rechnen, und alſo den künftigen Jahrgang um einen höchſtbilligen Preis verkaufen können.

Im 1744 Jahre hat der Herr Bergrath Lingke der Societät eine Intervallentabelle vorgeleget, die von allen Mitgliedern einhellig gebilliget und bewundert worden. Es ſind eigentlich zwo Tabellen. Die erſte iſt über den Zuſammenhang der Stammleiter und ihrer darauf vorkommenden Intervallen einer harten Tonart, mit den Leitern und ihren Intervallen der anverwandten Tonarten, in dem Exempel C dur vorgeſtellt. Die zwote Tabelle leiſtet eben dieſes in der weichen Tonart. Es iſt gleichfalls beſchloſſen worden, dieſe merkwürdige Intervallentabelle nebſt der ausführlichen Erläuterung darüber, zum Nutzen der Muſikgelehrten und Lernenden, in der erſten Sammlung der eigenen Schriften, ſo die Geſellſchaft bald herausgeben wird, bekannt zu machen.

In eben dieſem Jahre iſt auch von der Geſellſchaft einhellig beſchloſſen worden, eine Medaille in Gold, Silber und Kupfer prägen zu laſſen, welche die Stiftung der Geſellſchaft vorſtellet. Auf der erſten Seite dieſer Medaille iſt ein Zirkel, der durch die drey Winkel eines gleichſeitigen Dreyecks geht, und die Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. in ſich hält, und worum Bienen fliegen, zu ſehen, eben wie im Siegel der Geſellſchaft. Ueber dem Zirkel wird das Anbrechen des Tages vorgeſtellet, unter dem Bilde eines nackenden

Kindes,

Kindes, ſo gegen Morgen zu hoch flieget, auf dem Kopfe einen klarleuchtenden Stern und in der rechten Hand eine umgekehrte Fackel hat, neben welcher eine Schwalbe flieget, mit der Umſchrift: SOCIET. SCIENTIAR. MVSIC. IN GERM. INSTAVR. Die andere Seite hält eine Schrift in ſich, die ſich auf die Stiftung der Geſellſchaft beziehet. Dieſe Medaille wird nächſter Tage fertig und zu ſeiner Zeit in dieſer Schrift abgebildet zu ſehen ſeyn.

Im vierten Packet, im 1745 Jahre, hat Herr Rector **Venzky** der Geſellſchaft zween mit Fleiß verfertigte Auszüge aus dem **Rollin** und **Irhov**, imgleichen ſeine Gedanken von den Noten der alten Hebraer, zur Unterſuchung zugeſendet, welche gleichfalls in der erſten Sammlung von den Schriften der Societät das Tageslicht erblicken werden, allwo man noch zwo Schriften, die merkwürdig ſind, ſich verſprechen kann. Die eine iſt von Herr **Schrötern** in Nordhauſen, und hat den Titel: Der muſikaliſchen Intervallen Anzahl und Sitz. Die andere iſt von **Lorenz Mizlern**, welche nächſtens die ſämtlichen Mitglieder beurtheilen werden.

Was die Bücher, Gelder, und übrigen Dinge der Societät betrift, die niemand als nur die Mitglieder ſelbſten angehen, ſcheinet es weder nöthig noch dienlich zu ſeyn, öffentlich davon zu reden.

Ins künftige werden die Nachrichten von dieſer anſehnlichen Geſellſchaft alle drey Jahre fortgeſetzet werden, und da man bishero in dieſer Societät nun glücklich alles auf feſten und dauerhaften Grund geſetzet, ſo wird auch von den Bemühungen derſelben mit der Zeit ein mehrers zu erzählen ſeyn, und die Liebhaber der Muſik können ſich mit der Zeit häufigere Früchte zum Wachsthume der Muſik ganz gewiß von dieſer Geſellſchaft verſprechen. Uebrigens iſt noch zu bemerken, daß der Vorſatz dieſer Societät bey vielen Gelehrten und hohen Gönnern beſondern Beyfall gefunden, wovon unter andern die Worte in einem Briefe eines hohen groſſen Gönners der Gelehrten an Lorenz Mizlern merkwürdig ſind, in welchen es unter andern heiſſet: „Ich habe mich gewundert, daß unter Muſicis eine Societät

„zu

„zu Stande gebracht worden, da man ſonſten geglaubt, daß „unter Virtuoſen die wenigſte Harmonie angetroffen wer„de. Meſſieurs! euer wahrhaftig edler Trieb, der auf die „Verbeſſerung und den Wachsthum der Muſik abzielet, iſt „bey mir von groſſem Werth, und ich glaube gar gerne, daß „ihr von einigen Virtuoſen deswegen beneidet werdet. „Wenn groſſe Herren Societäten ſtiften, und derſelben Mit„glieder mit guten Beſoldungen verſehen, die weiter nichts „zu thun haben, als das, worzu ſie beſtellt worden, ſo iſt es „zwar rühmlich, eines ſolchen Fürſten Befehle auszurich„ten: Da ihr aber ſelbſten aus eigener Bewegung und „herrlicher Tugend dieſes gethan, und eure Arbeit dem „menſchlichen Geſchlechte zum Nutzen wiedmet, ohne ſogleich „körperlich belohnt zu werden, ſo habt ihr allerdings was „gethan, ſo ſonſten nur erleuchtete groſſe Herren zu thun „pflegen. Die Nachwelt wird euch groſſen Dank wiſſen, „und ihr habt es auch verdient, daß eure Namen bey ſol„cher unſterblich ſind.“

VI.

Der muſikaliſche Patriot,

vom vier und zwanzigſten bis zum neun und zwanzigſten Stücke.

Der Herr Verfaſſer hat ſeinen Beweis, daß ein Componiſt die Seelenlehre nicht entbehren könne, durch vorgeſtellte Proben von denen Gemüthsbewegungen ſo weit hinausgeführt, daß offenbar iſt, ein ſolcher Muſikus müſſe eben ſo wohl, wie ein Redner und Poete, die Seele des Menſchen kennen. Sein Schluß iſt demnach, daß ein Melodieverfaſſer bey ſeiner Wiſſenſchaft auch der metaphyſiſchen Wiſſenſchaft nicht entbehren kann. Der Einwurf: weil die Muſik nur fürs bloſſe Gehör, ſo braucht ein Muſikus kein Philoſoph zu ſeyn, iſt nicht viel beſſer als der Schluß: weil das Holz bloß für die Wärme, ſo braucht man kein Baumeiſter zu ſeyn. Derr Herr Verfaſſer beweiſet,

weiſet, daß die Muſik nicht bloß für das Gehör, ſondern auch die Kräfte der Seele ſey, und braucht dabey mehr Worte, als wirklich nöthig geweſen ſind. Denn wer hat denn iemals geleugnet, daß die Muſik luſtig und traurig mache? Wenn nun dieſes iſt, ſo fragt ſichs: ob das Ohr luſtig oder traurig geweſen, oder die Seele? Man ſagt viel beſſer, daß die Muſik gar nicht für das Gehör, ſondern lediglich für die Seele ſey, welches kurz und bündig alſo erwieſen wird. Da die Begriffe, ſo unſere Seele von körperlichen Dingen hat, nichts anders ſind, als Vorſtellungen derjenigen Bewegungen, ſo die Körper in unſern Sinnen machen, ſo erhellet daraus, daß die Seele im wahren Verſtande empfindet, nicht unſere Sinnen, als welche weiter nichts thun, als daß ſie die Bewegungen der Körper, ſo auf ſie wirken, annehmen, und nach eben der Verhältniß durch die Nerven zum Gehirne, dem Sitze der Seele, fortpflanzen. Da alſo das Gehör lediglich für die Seele von dem weiſen Schöpfer gemacht iſt, ſo iſt auch die Muſik, ſo durch das Gehör nur eingeſpielet wird, lediglich für die Seele. Den andern Einwurf, den der Patriot im 24ſten Stücke erläutert, nämlich, man könne die Seele kennen lernen ohne die Metaphyſik, fällt nun von ſelbſten weg, und iſt ſehr leicht zu beantworten. Nun beweiſet der Herr Verfaſſer ferner, daß ein Melodieverfaſſer auch die Sittenlehre verſtehen müſſe, welches ein ieder gar leicht begreifen wird, der bedenkt, daß durch die Muſik die Leidenſchaften zum Guten gelenket werden ſollen. Da nun ein Componiſt die Tugend durch ſeine Kunſt angenehm und beliebt machen ſoll, ſo iſt es freylich ſehr zuträglich, wenn der Componiſt ſelbſten ſolches durch ein ordentliches und tugendhaftes Leben bekräftiget, nach dem 26ſten Stücke des Patrioten, in welchem er auch gar recht behauptet, daß ein Melodieverfaſſer auch die Naturlehre innen haben müſſe. Der Patriot führet die hieher gehörigen Schriften an, aus welchen ſich ein gelehrter Muſikus gar ſehr erbauen kann, dergleichen ſind D. Albrechts von der Wirkung der Muſik in den menſchlichen Körper, Herr Prof. Hambergers Sätze, ſo den Ton und die Muſik betreffen, und in ſeiner Phyſik enthalten ſind, *Barthol. Euſtachius*

ſtachius du Verney, Schellhammer, *Fabric. ab Aquapendente*, *Valſalva*, der Abt Schmidt D. Caſſebohms vier Abhandlungen vom Gehöre, *Jul. Caſſerius*, *Ruyſchius*, Boerhave in ſeinen Anfangsgründen der Arzneywiſſenſchaft, und D. Heiſter in ſeiner Anatomie. Von dieſem allem werde in dieſer Schrift gehörige Nachricht nächſtens beybringen.

Im 27ſten Stücke kommt der Herr Verfaſſer auf den Schall, den Klang und den Ton. Es wird verſchiedenes gutes vom Schalle und dem Klange angemerket, weil aber das meiſte im vorigen Theile, da ich Herr Eulers Gedanken vom Tone überſetzet, ſchon ausführlich vorgekommen, ſo halte ich mich billig damit keinesweges auf. Im 28ſten Stücke werden zween Briefe eingeſchaltet, in welchem letztern der vortreffliche Herr Capellmeiſter Graun vertheidiget wird. Es ſcheinet mir aber, aufrichtig zu reden, dergleichen Vertheidigung ganz unnöthig zu ſeyn, indem ſich ein unvergleichlicher Graun über dergleichen nichtsſagende Splitterrichter durch ſeine wahren Verdienſte um die Setzkunſt ſchon lange erhoben hat.

Im 29ſten Stücke bringt der Patriot über die Gattungen der Klänge, und wie die Zimmer und die Luft zur Muſik dienlich, nützliche Anmerkungen bey. In der Folge ſoll der muſikaliſche Ton vorkommen. Ich habe aber weiter von dieſer Schrift nichts können zu Geſichte bekommen, und wäre Schade, wenn dieſe zur Aufnahme der Muſik allerdings dienliche Schrift vor der Zeit wäre liegen geblieben.

VII.

Muſikaliſche Neuigkeiten.

1746

Nachricht, wie vor einiger Zeit die Hochfürſtl. Biſchöfliche Würzbürgiſche Hofcapelle geſtanden.

Herr Joſeph Anton Komareck, aus Böhmen, Virtuos auf dem Violoncell, und Director der Hofmuſik.

Frau Thereſia Plattin, Diſtantiſtinn, aus Venedig, des Herrn Johann Platti Ehfrau.

Jfr. Barbara Bongardin, Altiſtinn, aus Oeſterreich.
= = Johanna Wolfin, Altiſtinn, aus Würzburg.
= = Johanna Voglin, Diſcantiſtinn, aus Franken.
Herr Franciſcus Georg Waßmuth, aus Klingenberg, Hofcomponiſt und Hoforganiſt.
Herr Johann Kelzer, aus Wien, Virtuos auf der Violin.
Herr Georg Biſetski, aus Böhmen, Virtuos auf der Violin.
Herr Johann Platti, aus Venedig, Virtuos auf der Violin und Hoboe.
Herr Anton Geleitsmann, Teorbiſt und Lauteniſt, zugleich Hofpoete.
Herr Johann Caupek, Virtuos auf dem Fagott, aus Böhmen.
Herr = = Pfiſter, Fagotiſt.
Herr = = Fegelein, Violoncelliſt.
Herr Johann Geiger, aus Klingenberg, Violiniſt.
Herr = = Sebald, Violiniſt.
Herr Joſeph Schweller, Hoboiſt, aus Sachſen.
Herr = = Degen, Violiniſt.
Herr = = Wolf, Violiniſt.
Herr Joh. Tilſcher, aus Schleſien, bey der andern Violin.
Herr Johann Balzizky, aus Böhmen, Waldhorniſt.
Herr Georg Lautenſack, aus Franken, Tenoriſt.
Herr Georg Ley, aus Franken, Baßiſt.
Herr = = Durig, Baßiſt, ſpielt zugleich die Bratſche.
Herr Caſpar Tritt, Hoboiſt und Flautraverſiſt.
Herr Franciſcus Lotharius Dell, aus Franken, Waldhorniſt, ſpielt zugleich die andere Violin.
Herr Georg Költz, Fagotiſt, aus Sachſen.
Herr Caſpar Sander, aus Franken, Waldhorniſt.
Herr Jacob Stiger, aus der Unterpfalz, Waldhorniſt.
Herr Jacob Brack, aus Engelland, und
Herr Peter Cron, beyde engliſche Waldhorniſten.
Herr Anton Erdmann, aus Schleſien, Violoncelliſt und Lauteniſt.
Herr Ludwig Placho, aus Oeſterreich, Tenoriſt und Violiniſt.

Herr Johann Georg Stadler, aus Böhmen, Violiniſt.
Herr Chriſtoph Bauer, aus Franken, Violiniſt.
Herr Joſeph Boxleutner, von Rottenfeld, Altiſt und Waldhorniſt.
Herr = = Boxleutner, von Rottenfeld, Diſcantiſt und Waldhorniſt.
Ferner acht Trompeter und zwey Pauker, zuſammen ſechs und vierzig Perſonen.

Der vor einigen Jahren verſtorbene Herr Capellmeiſter war Johann Wolfgang Händler, aus Nürnberg, welcher die Muſik daſelbſt bey Pachhelbeln erlernet. Gegen das 1712 Jahr kam er nach Würzburg, allwo er in der daſigen Hofcapelle erſtlich als Hofbaßiſt, bald hernach als Hoforganiſt angenommen wurde. Als der damalige Capellmeiſter, Fortunati Chelleri, nach Heſſencaſſel gieng, erhielt er wegen ſeiner beſondern Fertigkeit und Annehmlichkeit im Componiren die Capellmeiſterſtelle, welche er auch mit vielem Ruhme verwaltet, ſo daß Jhro unlängſt verſtorbene Hochfürſtliche Gnaden öfters Dero Vergnügen über ſeine Arbeit bezeuget, welches ihm aber den Neid der daſigen welſchen Virtuoſen dergeſtalt über den Hals gezogen, daß ſie nach ihrer angebohrnen Art, aus hämiſcher Mißgunſt, ihm bey Aufführung ſeiner Opern allerhand Verwirrungen verurſachten, worüber er manchen Zorn einfreſſen mußte, der ihm endlich in den beſten Jahren das Leben koſtete. Seit der Zeit ſtehet die Capelle ohne Capellmeiſter, und wird mehrentheils von Herrn Waßmuth regieret.

Nachricht von der Hofcapelle Sr. Hochfürſtl. Durchl. des Marggrafens zu Anſpach, in Franken.

Herr Johann Meyer, Capellmeiſter und Cammermuſikus, auch Stadtorganiſt.
Herr Johann Friedrich Hummel, Cammer- und Hofmuſikus, ein wackerer Virtuos auf der Hoboe.

Herr

Herr = = Rießler, Cammermuſikus, ein wackerer Virtuos auf dem Fagott.

Herr = = Wieder, Hoboiſt.

Herr = = Weichart, Hofrathsregiſtrator und Cammermuſikus. Singt einen guten Alt.

Herr Johann Friedrich Höfflein, Tenoriſt und Cammercanzliſt.

Herr = = Arzt, Cammermuſikus.

Herr = = Hummel, Cammermuſikus.

Herr Johann Leonhard Adam Krezer, Hoboiſt.

Herr Johann Leonhard Faßen, Fagotiſt.

Hierzu kommen acht Trompeter und ein Pauker, zuſammen neunzehn Perſonen. Sonſten rechnet man auch den Hofcantor, den Capellknaben und zween Orgelmacher mit zur Hofcapelle, die aber bey der Hofmuſik eigentlich nichts zu thun haben.

Dresden.

Seine Königl. Majeſtät in Preußen waren nach gehaltener Schlacht bey Keſſelsdorf nur in Dresden eingezogen, als Sie durch einen Generaladjutanten dem Herrn Capellmeiſter Haſſe anbefehlen laſſen, zu veranſtalten, daß folgenden Abend ſeine, etliche Monate zuvor, und zwar auf den 7ten October, als den hohen Geburtstag Sr. Majeſtät des Königs in Pohlen, neuverfertigte Oper, Namens Arminio, auf dem königlichen Schauplatze, völlig und mit allen Verzierungen, Ballets, und was überhaupt darzu gehörig, öffentlich könnte aufgeführet werden, welches auch zu geſetzter Zeit, als den 19ten December vorigen Jahres, geſchehen. Die Oper wurde nur einmal geſpielet, und Ihro Majeſtät, der König von Preußen, bezeigten einen allergnädigſten Gefallen, ſo wohl über die Compoſition, als die Aufführung überhaupt, inſonderheit über die Frau Fauſtine. Sie bemerkten unter andern die Gleichheit des Orcheſter, und man kann wohl ſagen, daß ohngeachtet der damaligen allgemeinen Beſtürzung und Verwirrung in Köpfen, doch alles aufs beſte ohne den geringſten Fehler vorbeygegan-

gen. So lange höchſtgedachte Majeſtät ſich in Dresden befunden, nämlich vom 18ten bis zu dem 27ten December, ſo haben Sie gleich von dem erſten Abend an bis zu dem letzten, alle Abende Cammermuſik allergnädigſt anbefehlen laſſen, auch die Perſonen, ſo dabey ſingen ſollen, Selbſten benennet, worunter iedesmal die Frau Fauſtine und Herr Bindi, wegen ſeiner ſchönen Stimme, die übrigen aber theils weniger, theils gar nicht gerufen worden. Das Accompagnement beſtunde nur in vier Violinen. Das allermerkwürdigſte dabey war, daß Ihro Majeſtät bey gedachter Cammermuſik iedesmal Selbſten, mit einem, zwey und meiſtentheils drey Solis auf der Querflöte, ſo Sie Selbſten componiret, auch mit einem Original davon Herrn Haſſen, der die Gnade gehabt, Ihro Majeſtät auf dem Clavicimbel zu accompagniren, mitgeſpielet haben, zu der ganzen Capelle allergrößten Verwunderung, wegen der groſſen Einſicht, ſo Höchſtdieſelben in die Muſik, und ſonderlich im Adagio zu ſpielen beſitzen. Wegen der Abſpielung konnte man ſich in Anſehung der damaligen Umſtände, da Ihro Majeſtät den Kopf mit ſo vielen Kriegs- und Friedensdingen angefüllt gehabt, nicht genugſam über die Ruhe des Gemüths unter dem Spielen bey der Muſik, und über die gute Ordnung im Vortrage verwundern. Ein berliniſcher Muſikus, der unter des Königs Gefolge mit war, verſicherte, daß Ihro Majeſtät zwey bis drey hundert Solos, auf die Querflöte, ſo Sie alle ſelbſten geſetzt, mit ſich führten, damit Sie beſtändig Abwechſelung hätten. Den 25 Dec. als am heil. Chriſttage, lieſſen der König, nach der gewöhnlichen Cammermuſik, durch den Herrn Baron von Knobelsdorf, der zugleich die Direction über die Muſik und alle königliche Gebäude hat, dem Herrn Capellmeiſter Haſſen einen koſtbaren Ring, und der Muſik tauſend Thaler zum Geſchenke überreichen. Den 26ſten Dec. war die letzte Muſik, und dabey mußten ſich auch verſchiedene Inſtrumentiſten allein hören laſſen. Den 27ſten früh morgens gegen 6 Uhr war der Aufbruch Ihro Majeſtät, mithinn hörten auch die Muſiken auf. Wer ſiehet nicht, daß Ihro Majeſtät groß im Kriege, groß im Frieden,

den, groß im Regieren, groß in Wiſſenſchaften und auch groß in der Muſik ſind. Es lebe **Friedrich der Groſſe!**

Prenzlau.

Allhier iſt unter dem Herrn Rector **Venzky** nachſtehende kleine, aber viel in ſich haltende Schulrede von Herrn **Ernſt Friedrich Fourmann** 1745 gehalten worden, die verdient, daß man ſie nicht nur mit Fleiß lieſet, ſondern auch den Vortrag mit Ernſte in der Ausübung anwendet.

Die Vorurtheile wider die Tonkunſt.

Es iſt heute vor Dero Ohren, gnädige und hochgeſchätzte Verſammlung, von mancherley Vorurtheilen gehandelt worden. Wider die Tonkunſt oder Muſik herrſchen noch verſchiedene vorgefaßte Meynungen. Ich bin ein Liebhaber und Verehrer der Tonkunſt. Ich bin dannenhero entſchloſſen, die vornehmſten Vorurtheile wider die Muſik anzuzeigen, und mit wenigem zu verweiſen. Mein Unternehmen wird Ihnen hoffentlich nicht zuwider ſeyn. Indeſſen bitte ich mir doch ein geneigtes Gehör ehrerbietigſt aus.

Die Muſik iſt eine Kunſt, durch übereinſtimmende Töne die Leidenſchaften der Menſchen ſanft zu erregen. Dieſes kann durch Stimmen und durch Inſtrumente geſchehen. Daher theilet ſie ſich, wie bekannt, in die Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Ich habe heute mein Augenmerk auf beyde Gattungen gerichtet. Das erſte Vorurtheil, das ich anmerken muß, iſt dieſes, wenn man meynet, **es ſtünde dem Adel oder den Standesperſonen gar nicht an, die Muſik zu lernen und zu üben.** Dieſes rühret von dem Mißbrauche und der Geringſchätzung derſelben bey den alten Römern her, bey welchen nur Knechte und geringe Leute damit aufwarten mußten. An ſich aber findet man in der Muſik, die eine herrliche Kunſt und Geſchicklichkeit iſt, keinen Grund dazu. Die mehreſten ha-

ben es bereits erkannt. Finden wir nicht in den vorigen, finden wir nicht in den itzigen Zeiten, die gröſsten Standesperſonen beyderley Geſchlechts, unter der Zahl der Muſikverſtändigen? Ich werde nicht nöthig haben, ſie nach der Reihe anzuführen. Ich habe genug geſagt, wenn ich bemerke, daſs der Kaiſer Leopoldus ehemals ein groſſer Muſikverſtändiger geweſen, und itzo unſer allergnädigſter König nicht nur ein Liebhaber und Kenner davon ſey, ſondern gar ein Meiſter darinn genennet zu werden verdienet. Das zweyte Vorurtheil iſt dieſes, wenn man meynet, **es ſtünde einem ehrbaren Frauenzimmer nicht an, Vocal oder Inſtrumentalmuſik zu lernen: Es ſey ihr gefährlich, und ihre Keuſchheit und Hochachtung geriethe dabey in Gefahr.** Es iſt zwar an dem, daſs ſich nicht alle Inſtrumente für ein Frauenzimmer ſchicken. Allein warum ſollte eine tugendhafte Jungfer, eine ehrbare Frau, nicht zu ihrem und anderer Vergnügen, ſingen, oder ein Inſtrument ſpielen lernen? Die Muſik räumet auf, macht die Gemüther und Sitten beugſam, fein, gefällig, und erhebet die Herzen zu Gott. Zu den Miſsbräuchen aber, welchen alle Dinge unterworfen ſind, iſt es zu rechnen, wenn ſie unanſtändige Wirkungen haben muſs. Das dritte Vorurtheil ſoll dieſes ſeyn, wenn man meynet, **ſie ſtünde einem Prediger und ehrbaren Gottesgelehrten nicht an.** Freylich kleiden ſie nicht alle Arten der Muſik. Ihre Liebe zur Tonkunſt und ihre Uebung darinn müſſen Grenzen haben, welche ihr heiliges Amt und ein unanſtöſsiger Wandel vorſchreibet. Allein ſonſten iſt kein Grund vorhanden, warum ein Prediger ſich nicht mit der Tonkunſt beſchäftigen, und ſeine Andacht, ſeine Gemüthskräfte dadurch ermuntern ſoll. Lutherus meynet wenigſtens, es müſſe keiner ins Predigtamt befördert werden, er habe denn zuvor die Muſik gelernet. Man meynet viertens, **es ſtünde frommen Kindern Gottes nicht an, Muſik zu lieben, zu treiben und zu hören.** Ich gebe es von dem Miſsbrauche derſelben und von einer üppigen Muſik zu. Warum aber ſollten ſie nicht eine erweckende Muſik mit Stimmen oder Inſtrumenten leiden und lieben? Warum

ſollten

ſollten ſie an Freudentagen keine Tafelmuſik, kein Concert haben können? Gönnet Gott ihnen etwa das Vergnügen nicht? Oder werden ſie dadurch zur Sünde gereizet? Sind ſie zu ſchwach, den Reizungen zu widerſtehen? Soll es nicht ſeyn, daß ſie ſich auch auſſerhalb der Gotteshäuſer bey einer erwecklichen Muſik im Herrn erfreuen? Können ſie nicht dadurch zum Lobe Gottes ermuntert werden? Einige verwerfen fünftens die **Kirchenmuſik**: Allein, warum? Soll man in der Verſammlung des Herrn erweckt, andächtig, freudig, auch zuweilen betrübt ſeyn: Die Muſik befördert das. Hat Gott nicht ſelbſt unter dem alten Teſtamente die Muſik bey dem Gottesdienſte angeordnet und gelitten? Sagt die Schrift nicht, daß wir im ewigen Leben damit beſchäftiget ſeyn werden? Der Mißbrauch hebt den rechten Gebrauch nicht auf. Andere meynen ſechſtens: **die Muſik hindere den Fleiß in den Wiſſenſchaften und die gründliche Gelehrſamkeit.** Der Vorwurf aber iſt ſo ungegründet, als gemein er iſt. Er iſt von einigen faulen und ungeſchickten Leuten hergenommen, welche ſich für Muſikverſtändige ausgeben, aber nicht ſind. Die Tonkunſt ſtehet mit unterſchiedenen Wiſſenſchaften in einer ſo genauen Verbindung, daß es unmöglich wird, eine Vollkommenheit in derſelben zu erreichen, wo man nicht in den Wiſſenſchaften etwas gründliches gelernet hat. Der Jeſuit Kircher, der Legationsrath Mattheſon, der Hofmathematicus Mizler, und andere, geben uns die kläreſten Beweiſe davon. Ueberdem räumet die Muſik auf, machet munter, erquicket die ermüdeten Kräfte, ſtillet die wilden Affecten, welche das Studiren hindern. Folglich macht ſie den Liebhaber der Wiſſenſchaften vielmehr tüchtiger und begieriger zum Studieren, als daß ſie ihn abhalten ſollte. Noch andere können diejenigen, welche **mit der Muſik beſchäftiget ſind, nicht leiden.** Sie verachten die Cantores, die Organiſten, die Muſikanten, die Sänger, und halten ſie geringſchätzig, da alle dieſe Leute doch dem Staate auf mancherley Weiſe dienen, Gottes Lob befördern, ihren Nächſten erbauen und vergnügen. Es iſt aber nicht recht, wenn Stümper, laſterhafte

ſterhafte Leute, Leute, welche ihre Kunſt und Geſchicklichkeit mißbrauchen, und eitelen Menſchen damit dienen, jenen edlen, geſchickten, und aller Hochachtung würdigen Männern zum Vorwurfe und zur Verachtung gereichen ſollen. Dieſes Vorurtheil und dieſer Vorwurf könnte größtentheils dadurch gehoben werden, wenn man geſchickte Muſikverſtändige ſo zu unterhalten und zu belohnen im Stande wäre, daß ſie nie in die Verſuchung geriethen, um des Unterhalts willen ihre Kunſt zuweilen gemein zu machen. Mancher Mißbrauch würde hinwegfallen, und wir würden vollkommenere Künſtler und Meiſter in der Muſik aufſtellen können. Diß ſind, Hochgeſchätzte, die Vorurtheile, worauf ich mich ietzo beſinnen kann. Es finden ſich noch mehrere: Allein ich darf Dero Geduld nicht länger mißbrauchen. Und wäre ich nur ſo glücklich, daß ich den angezeigten Vorurtheilen ihre Kraft und Schädlichkeit genommen hätte: So würde ich Urſache haben, mir, der edlen Tonkunſt, und ihren Verehrern Glück zu wünſchen.

Bitterfeld.

Herr Johann Georg Dörner, Organiſt daſelbſt, hat drucken laſſen: Sendſchreiben an Se. Hochedlen den Herrn Mizler in Leipzig, die Erzeugung des Klanges und derer vernehmlichen Töne anbetreffend. Gedruckt bey Michael Hennigen, 1743. drey Bogen in 8.

Der Herr Verfaſſer hat auf Veranlaſſung der muſikaliſchen Bibliothek des I. B. und 92 S. des VI. Theils, und der daſelbſt angeführten Meynungen, von der Zeugung des Klanges, Gelegenheit genommen, ſeine eigene Gedanken deswegen an den Verfaſſer der muſikaliſchen Bibliothek zu überſchreiben. Der Herr Organiſt Dörner ſagt allerhand gute Dinge, ſo zur Erzeugung des Klanges gehören, er giebt aber zur Hervorbringung und dem Unterſcheide der hohen und tiefen Töne nur allein eine gewiſſe beſtimmte Gröſſe der Luft an, die gebrochen würde. Ob gleich dieſes wahr iſt, daß durch ieden Ton die Luft geſchlagen

oder gebrochen wird, ſo iſt es doch noch nicht zureichend, die innere Natur der Töne dadurch zu erklären, als bey welchen es einzig und allein auf die Zahl der zitternden Bewegungen in einer gegebenen Zeit ankommet, wie ſolches im dritten Bande der muſikaliſchen Bibliothek I. Theil von der 77 bis 136 S. von Herr **Eulern** und mir ausführlich erwieſen worden. Eben daſelbſt iſt das Geheimniß der Natur erkläret, warum eine Pfeiſe, wenn ſie überblaſen wird, einen Ton, der eine Octave höher iſt, angiebt. Es bringen nämlich in dieſem Falle die beyden Helften der in der Pfeiſe enthaltenen Luft ihre zitternden Bewegungen beſonders hervor, und der berühmte **Sauveur** hat dieſes mit Erfahrungen beſtätiget, ſchon im Jahre 1701. Man ſehe die Commentar. Acad. Scient. Pariſin. auf dieſes Jahr nach.

Herr **Dörner** nimmt hierauf die Flöte zur Betrachtung vor, weil er aber alles durch die gebrochene Luft, und derſelben Verhältniß erklären will, ſo iſt ſein Vortrag nicht zureichend, die Sache zu erſchöpfen. Denn es kommt bey Erklärung der Flöten auf derſelben Längen an, wie dieſes gleichfalls ausführlich am angeführten Orte der muſikal. Biblioth. abgehandelt worden. Viel weniger läſſet ſich durch die Windwage beweiſen, daß der Unterſcheid der Töne von der Quantität der gebrochenen Luft abhange, wohl aber kann man durch die Luftpumpe darthun, daß die Schwere der Luft, oder derſelben Quantität, keinen Einfluß in die Höhe und Tiefe der Töne, ſondern nur in derſelben Stärke und Schwäche habe. Wir glauben übrigens, daß es niemand reuen wird, dieſes Sendſchreiben geleſen zu haben, wegen verſchiedener Gedanken, die zu weiterm Nachdenken Gelegenheit geben können.

Druckfehler.

Im vorhergehenden Theile dieſes dritten Bandes iſt nachfolgendes zu verbeſſern.

Seite 23 Zeile 20 iſt zu leſen: **mit einflechtete**, an ſtatt: mit flechtete.

25 — 28 — **mit ihnen nicht tauſchen**, an ſtatt: ihnen tauſchen.

45 — 28 — **daß durch das Singen**, an ſtatt: daß das ꝛc.

126 — 2 — **nun iſt**, an ſtatt: nun muß

128 — 23 muß die Zahl alſo ſtehen: $186\frac{193}{125}$ und in der folgenden Zeile $213\frac{217}{900}$. Ferner iſt in der Folge $8 : 9\frac{30067}{2\,10087}$ zu leſen, an ſtatt: $8 : \frac{9\,30067}{2\,10087}$

142 — 6 — Herrn Haſſen, an ſtatt: Faſſen.

160 — 20 — P. du Halde, an ſtatt: du Falde.

In dieſem zweyten Theile haben ſich folgende Druckfehler, die angemerket zu werden verdienen, eingeſchlichen.

S. 172. Zeile 6 iſt zu leſen γένοιτο an ſtatt: γένοντο.

— — 7 — ἔιη — ἔιν.

175 — 13 — ȣ̔τως — ȣ̔τος.

178 — 2 — λαμβανομένȣ — λαμβανομένȣς.

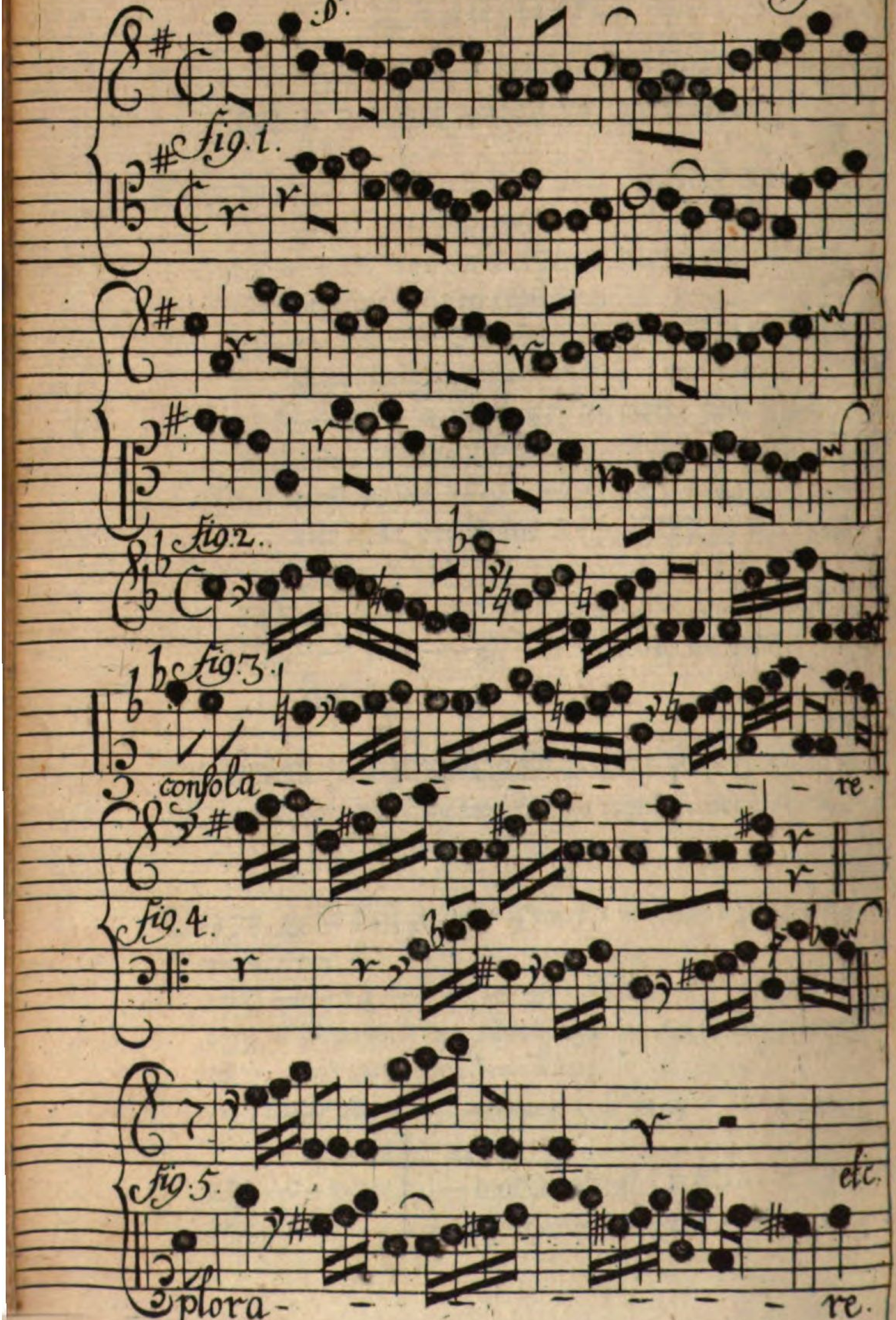
181 — 8 — ὕλη — ὅλη.

194 — vlt. — κατασκευάζεται — κατασκευάζεται.

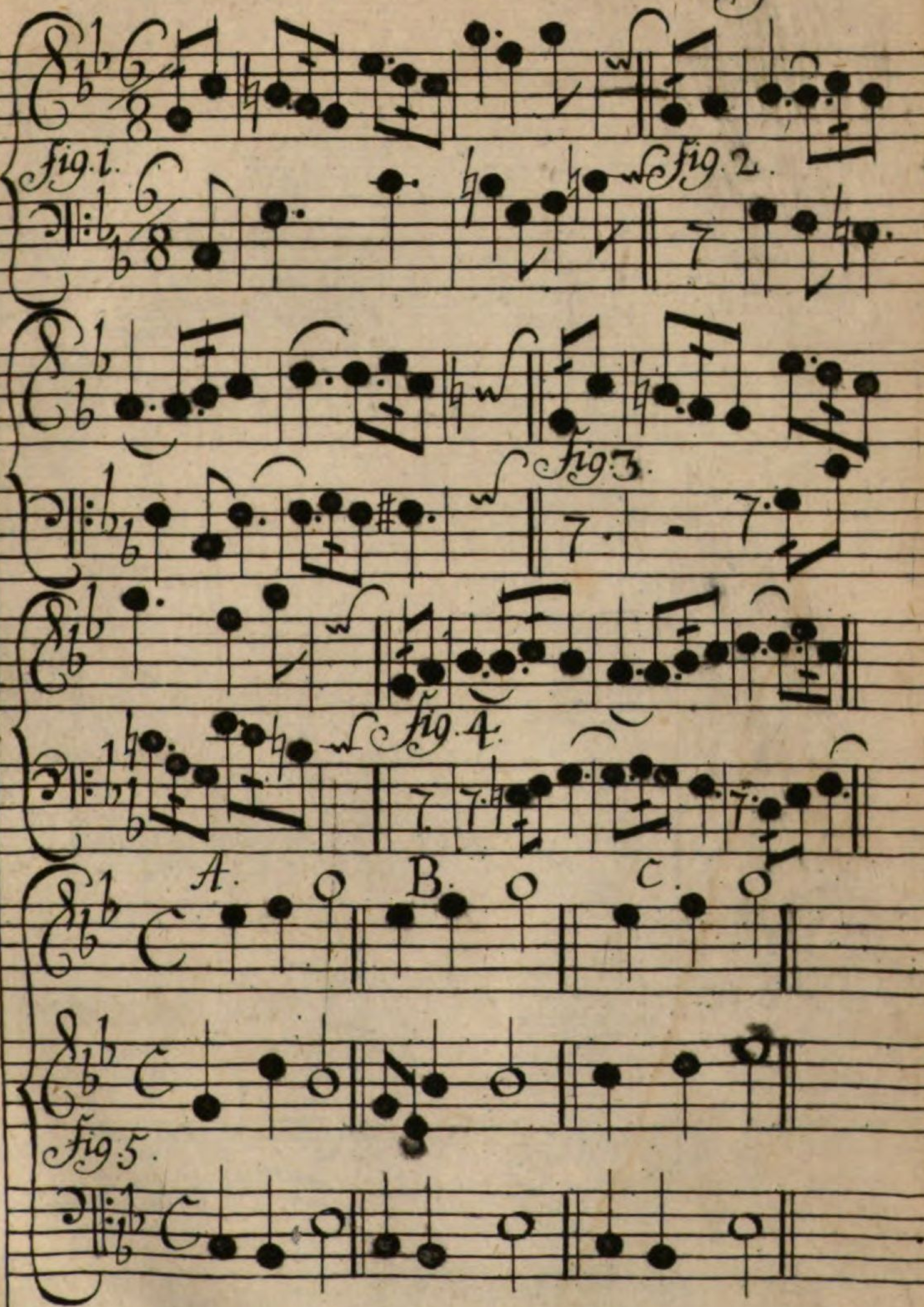
182 — penult. — das Quadrat chgb — ehgb

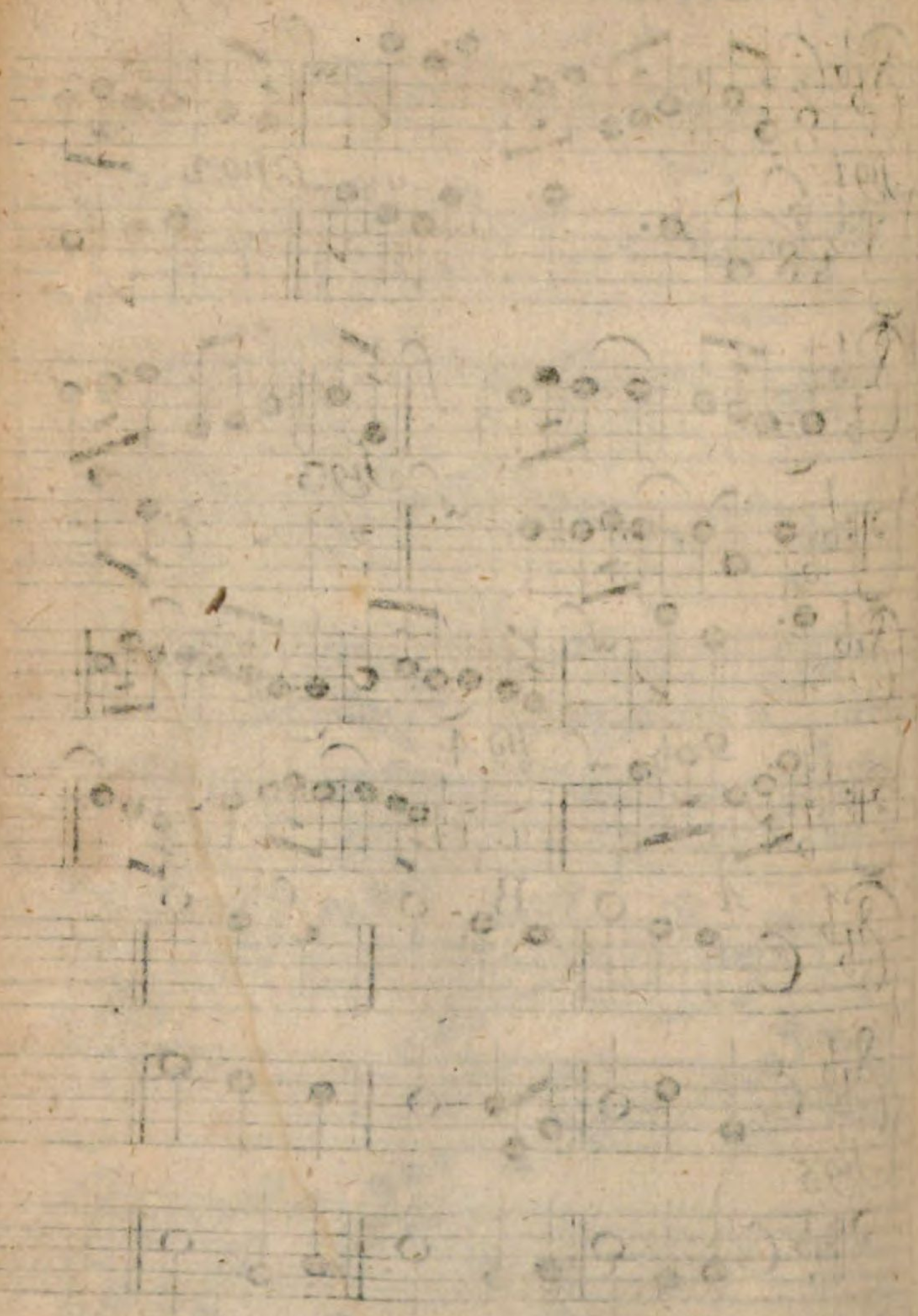
195 — 6 — ἀπαρτίζεται — ἀπαρτίζεται.

Tab. I. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.

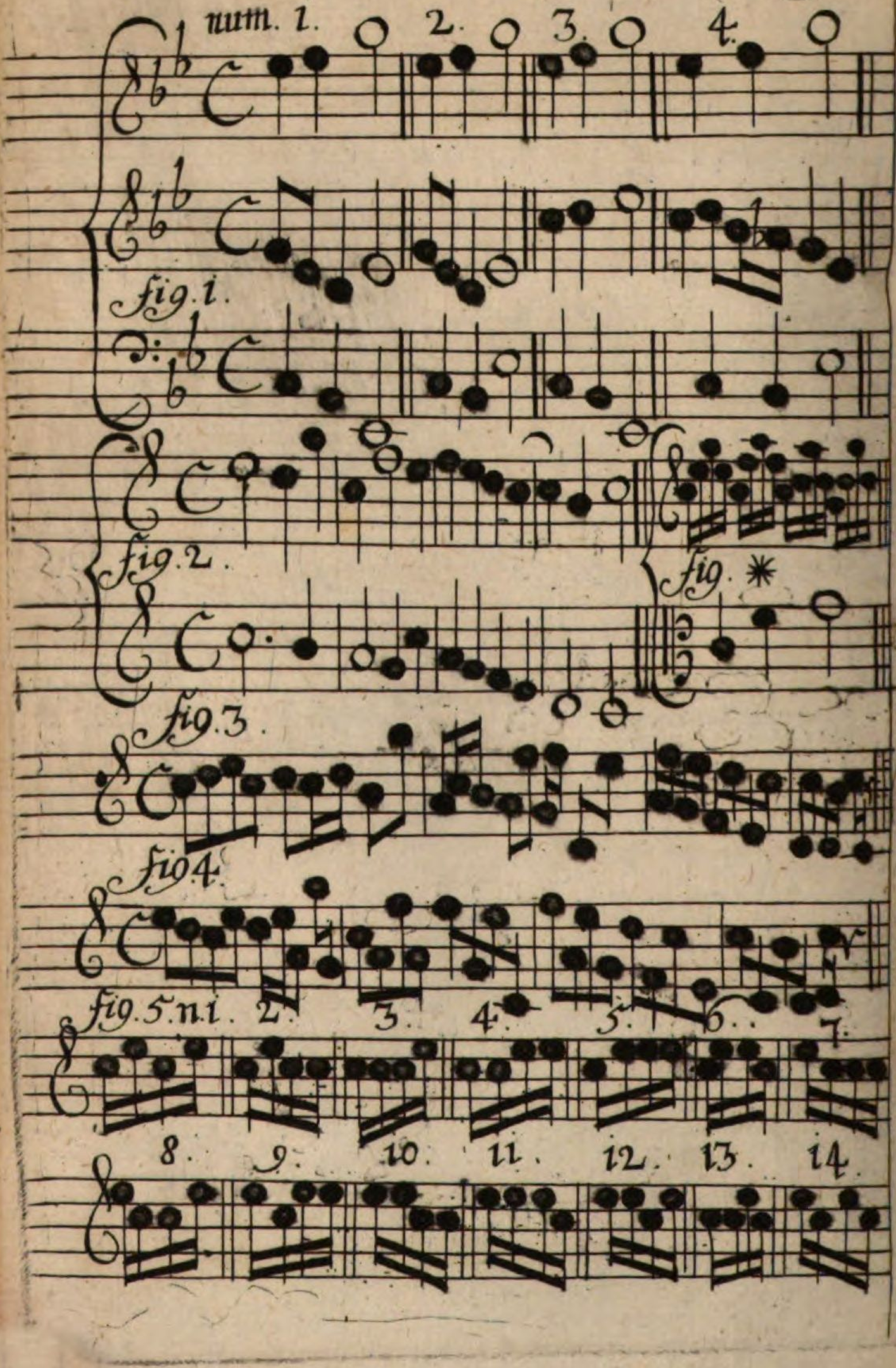


Tab. II. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.

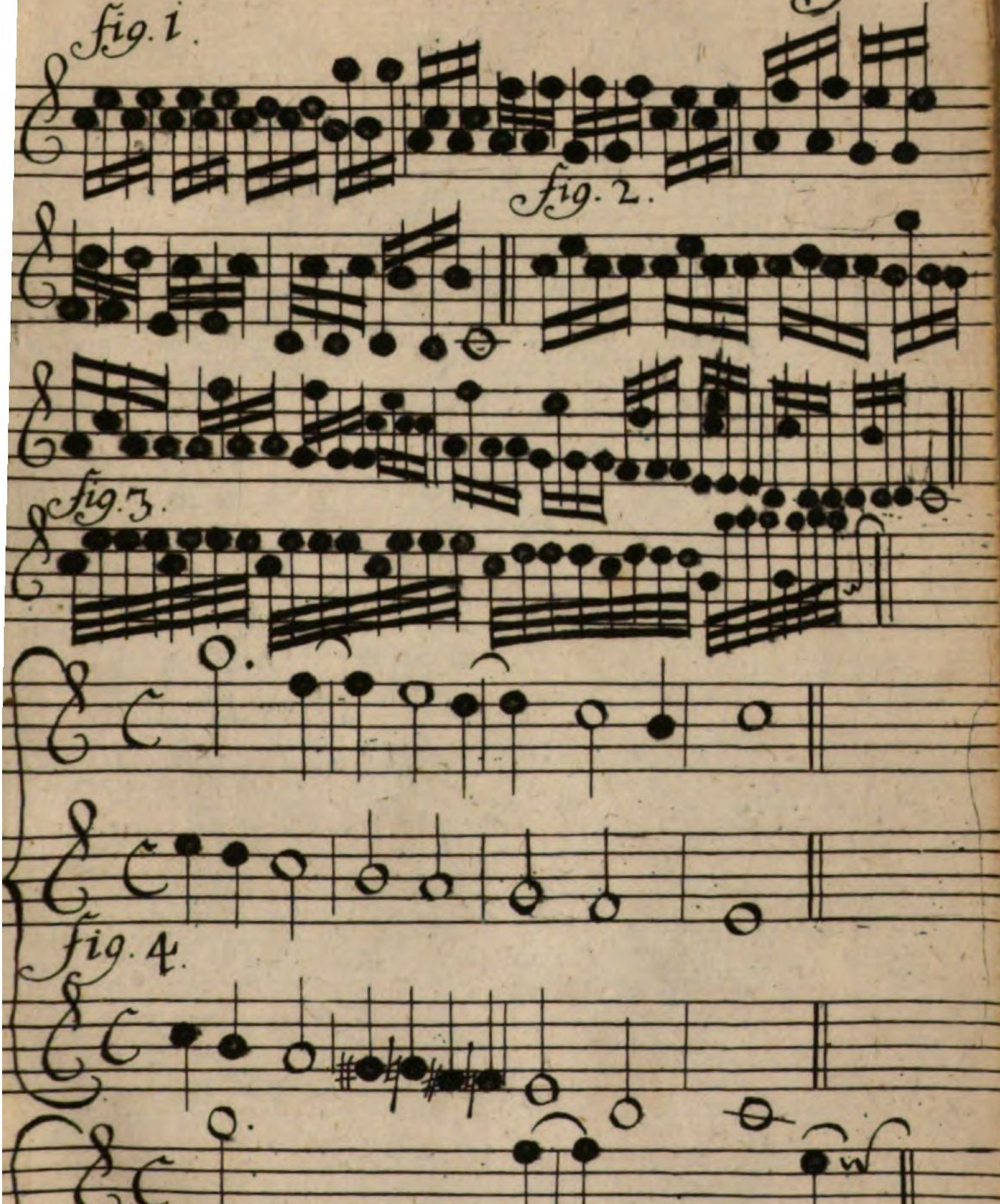


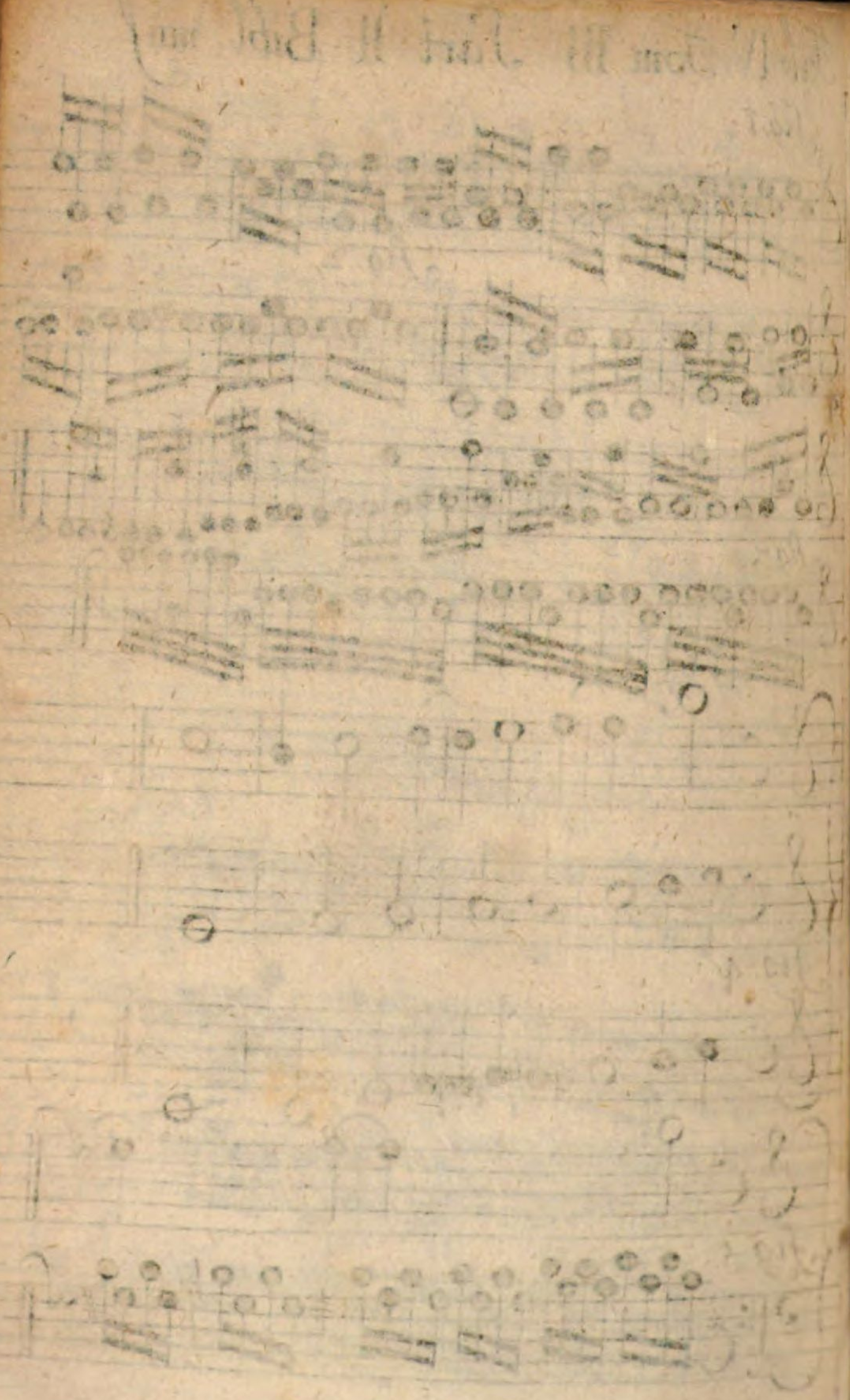


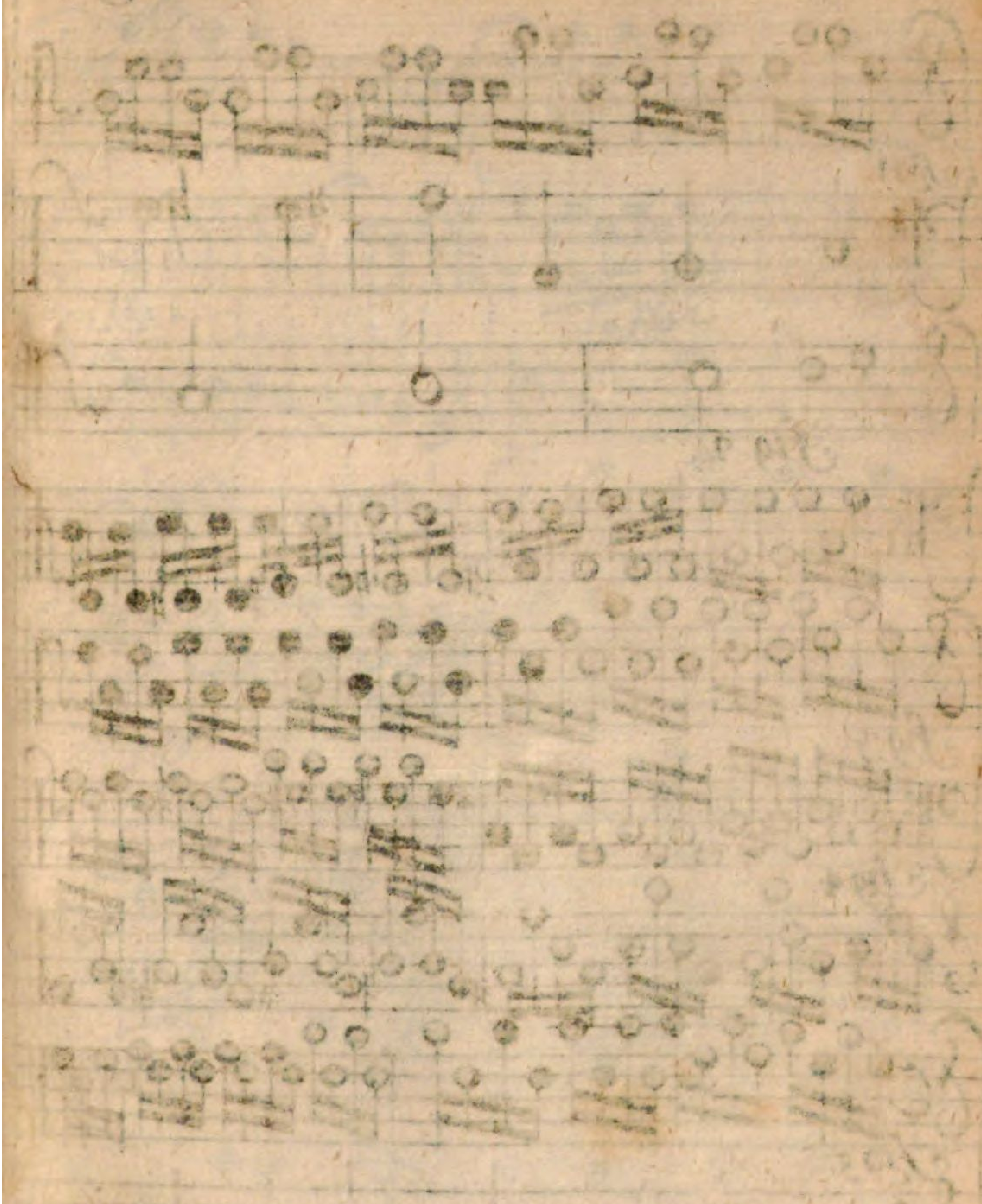
Tab. III. Tom. III. Part. II Bibl. muſ.



Tab. IV. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.







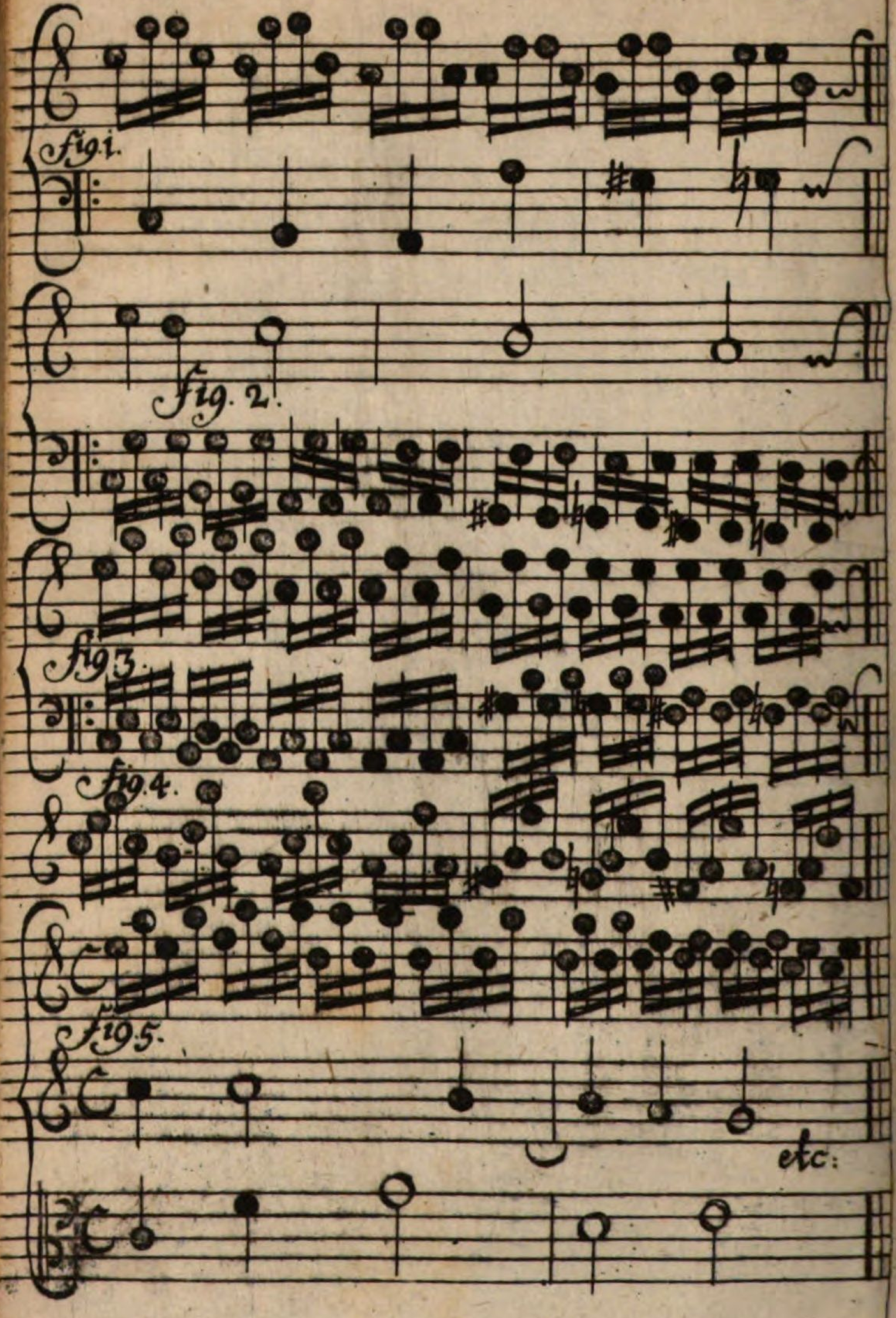


fig. 1.
Fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 5.
etc:

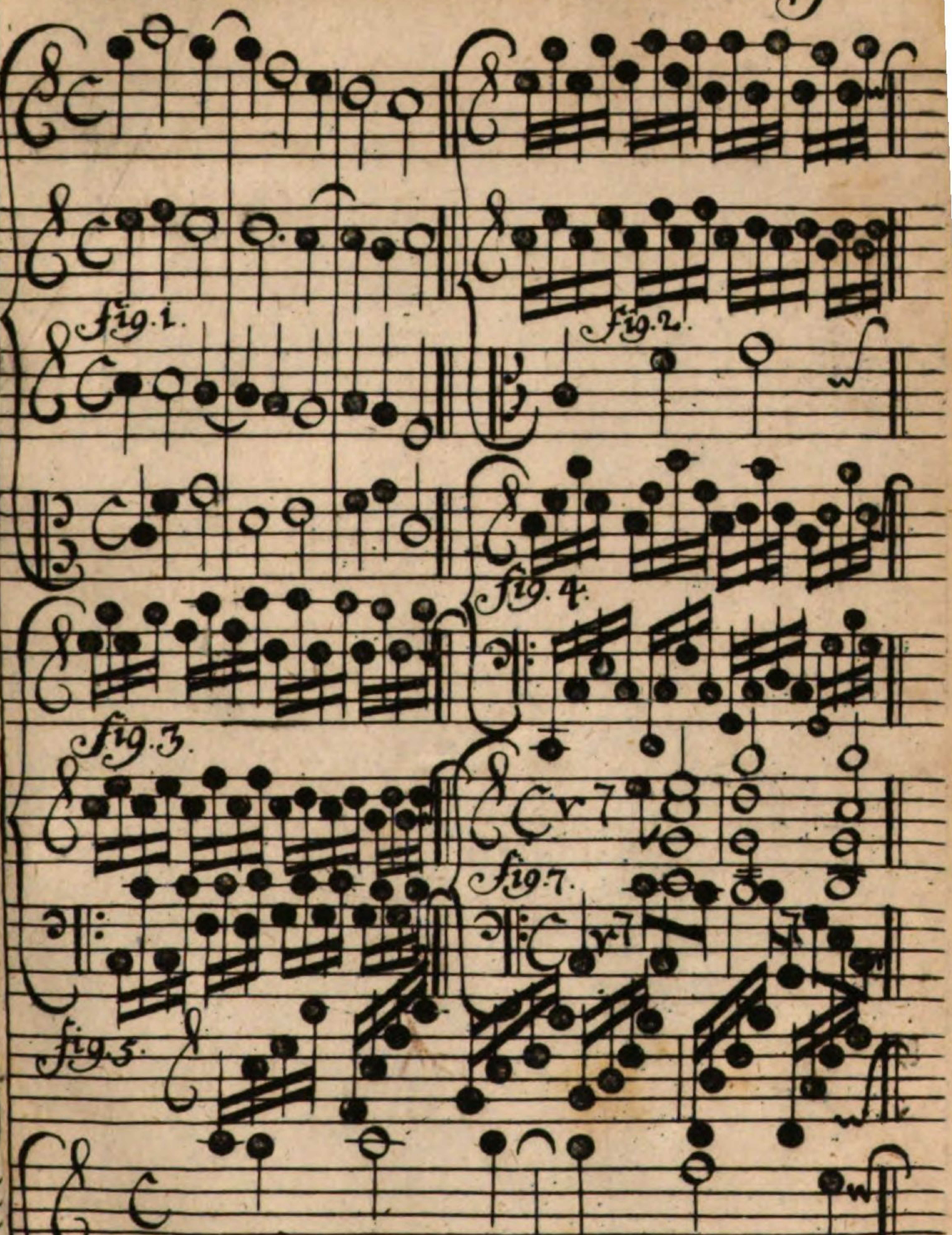
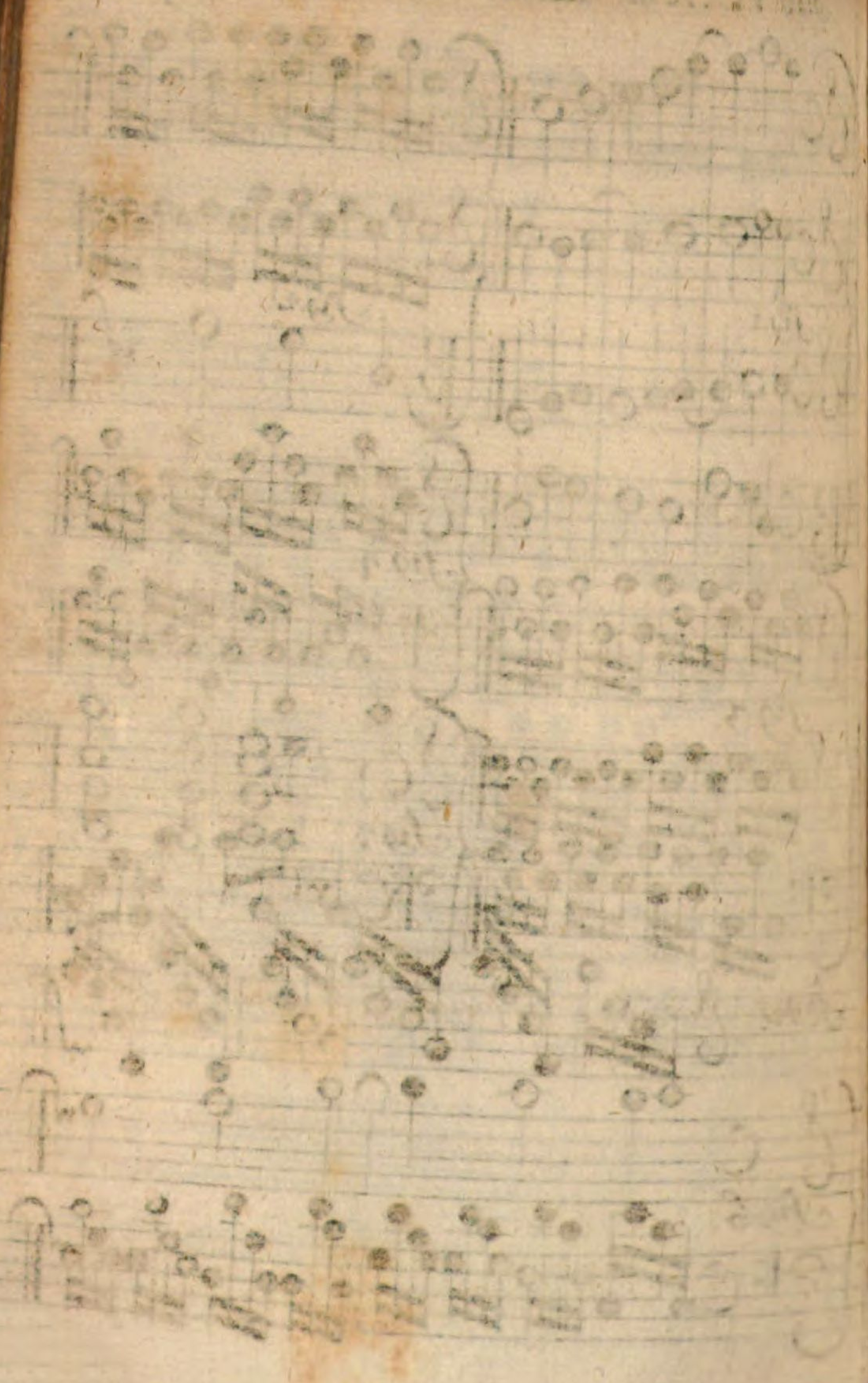


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.



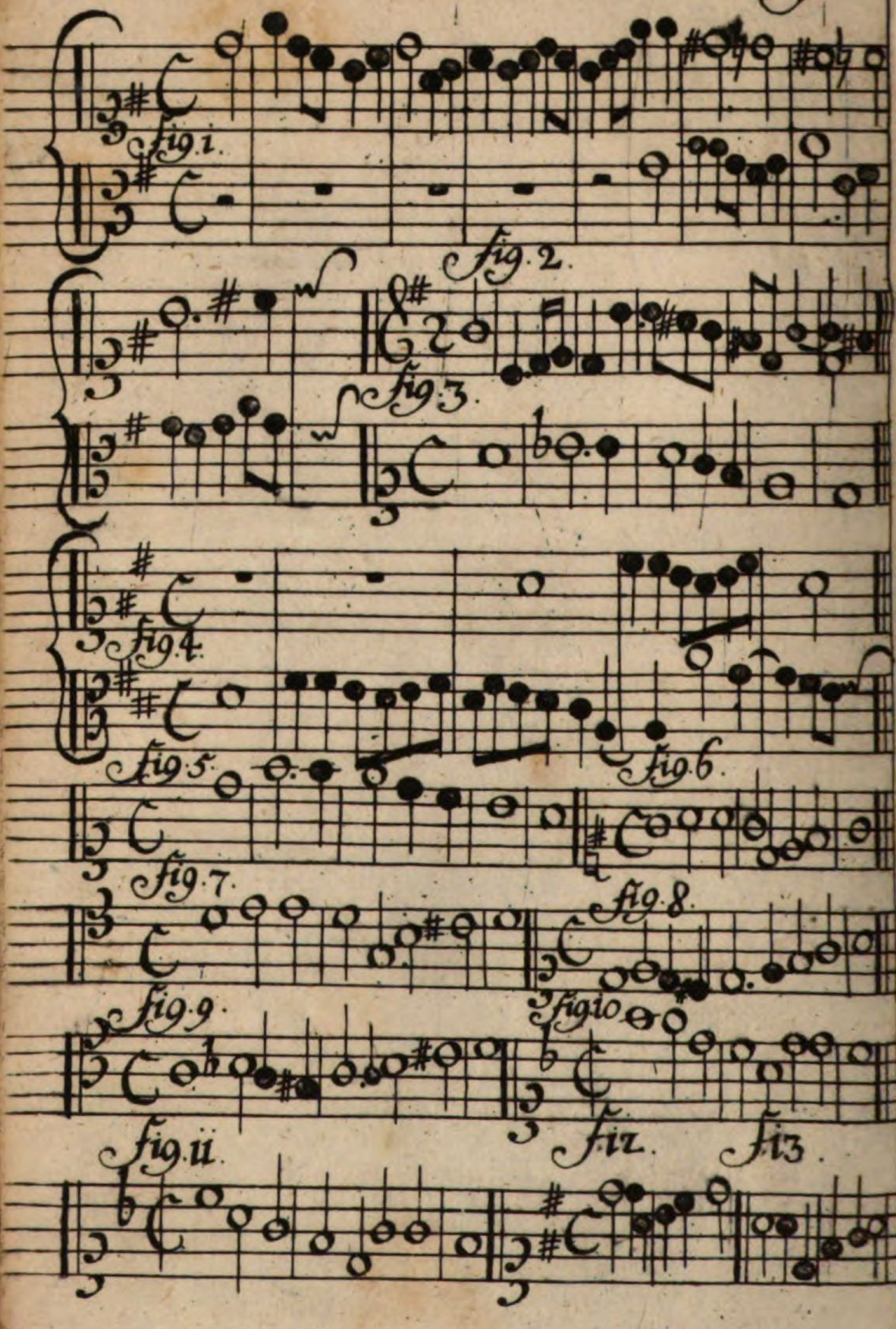
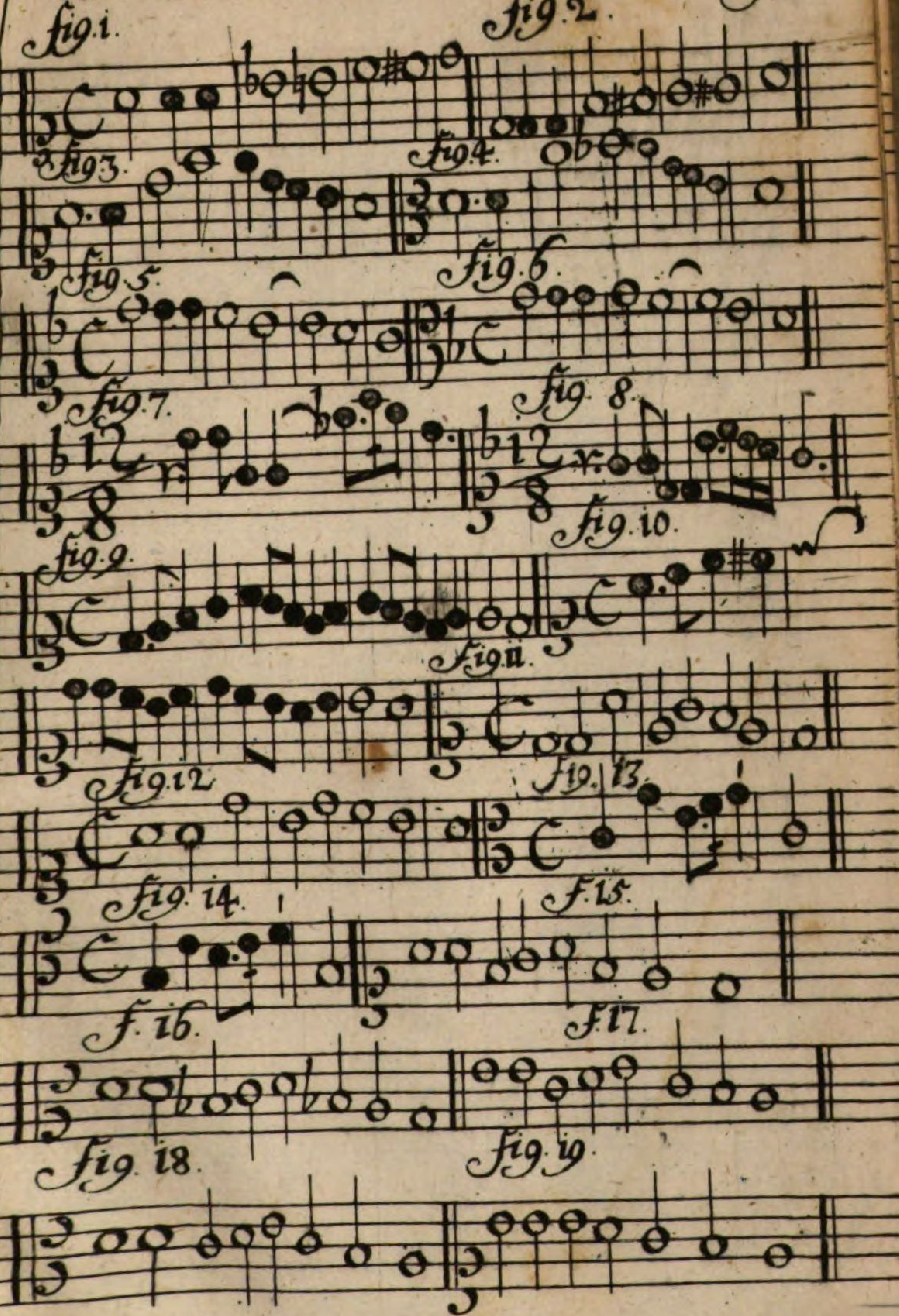
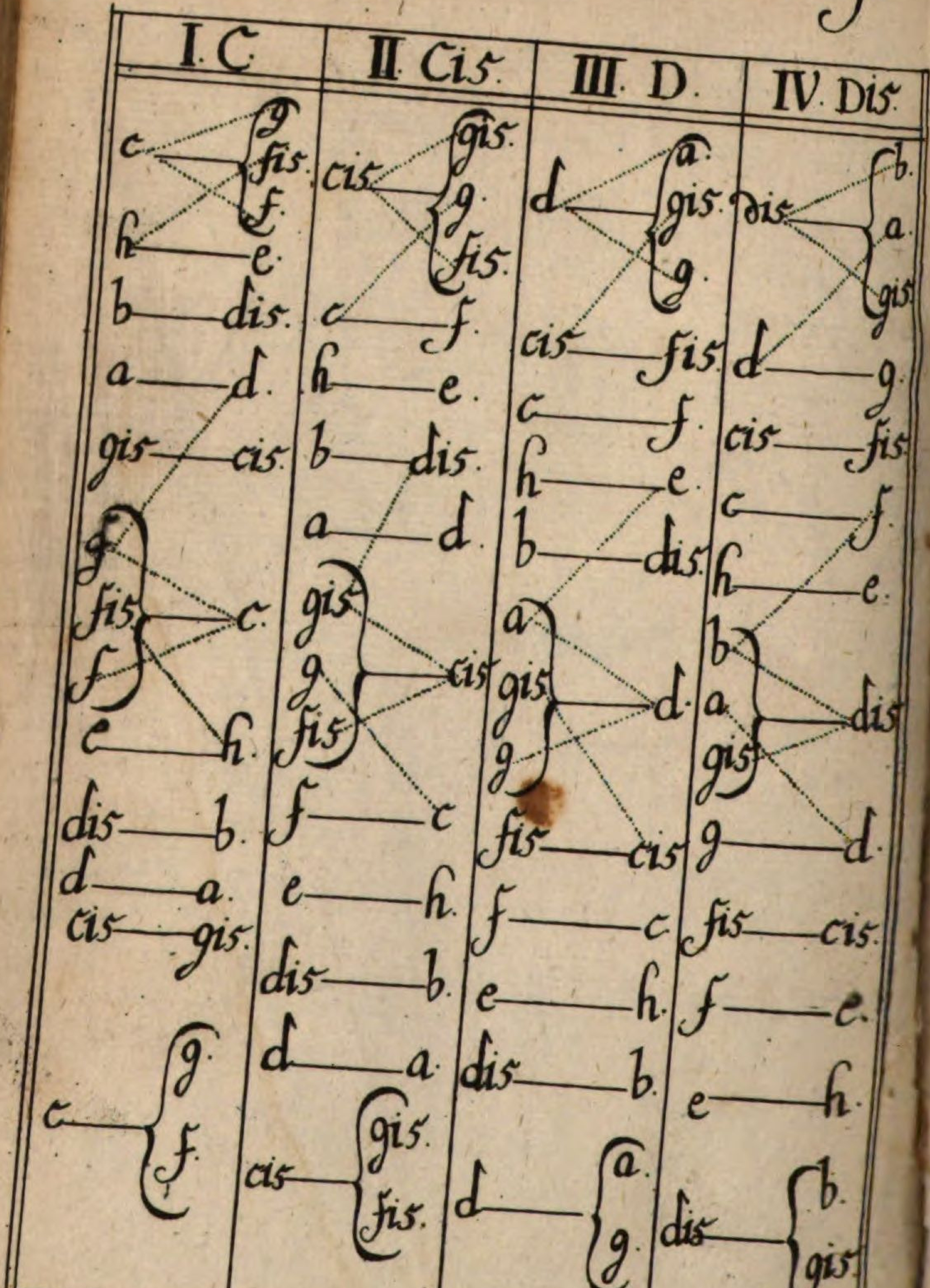


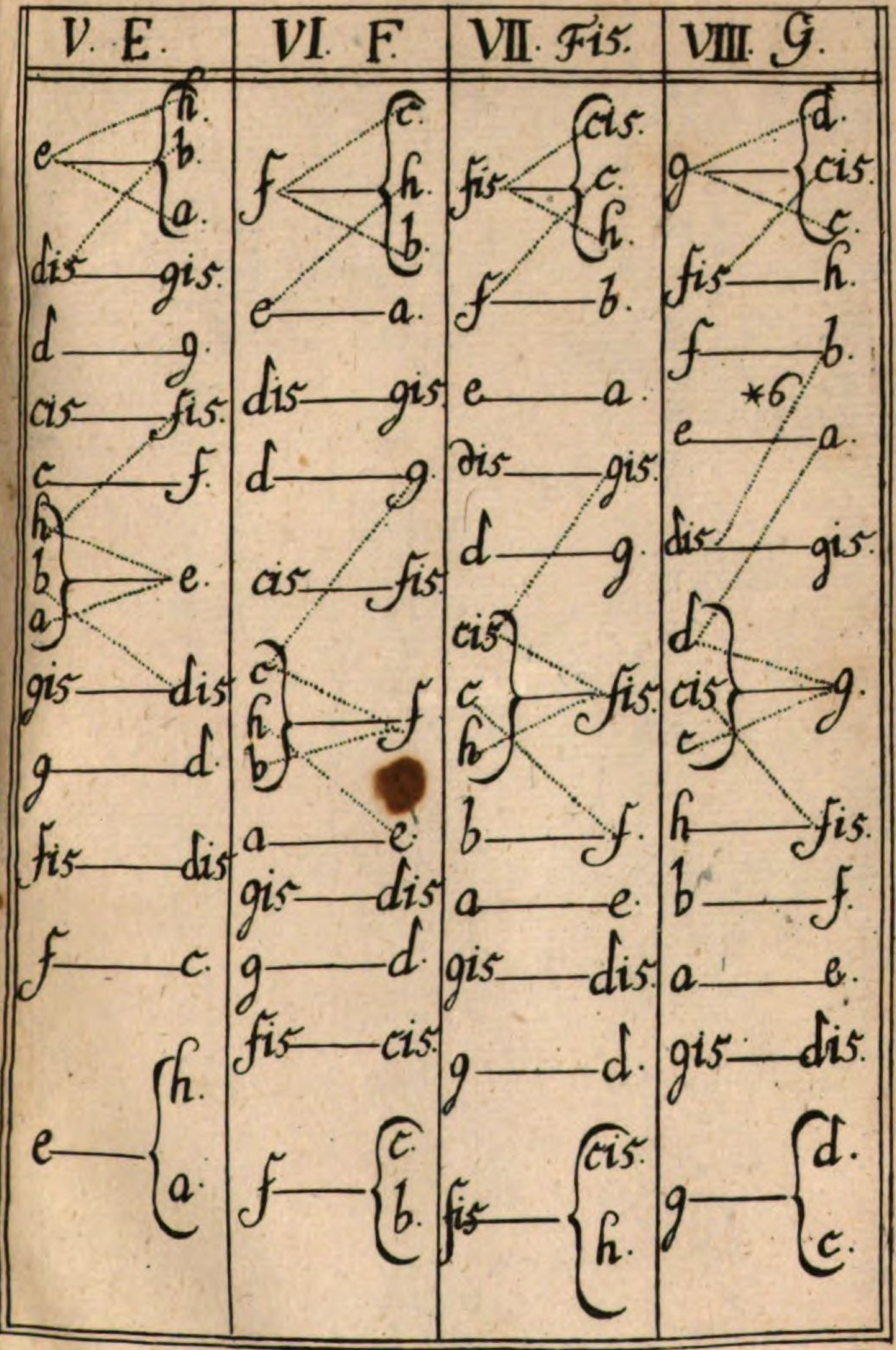
Fig.1.
Fig.2.
Fig.3.
Fig.4.
Fig.5.
Fig.6.
Fig.7.
Fig.8.
Fig.9.
Fig.10.
Fig.11.
Fi.12.
Fi.13.

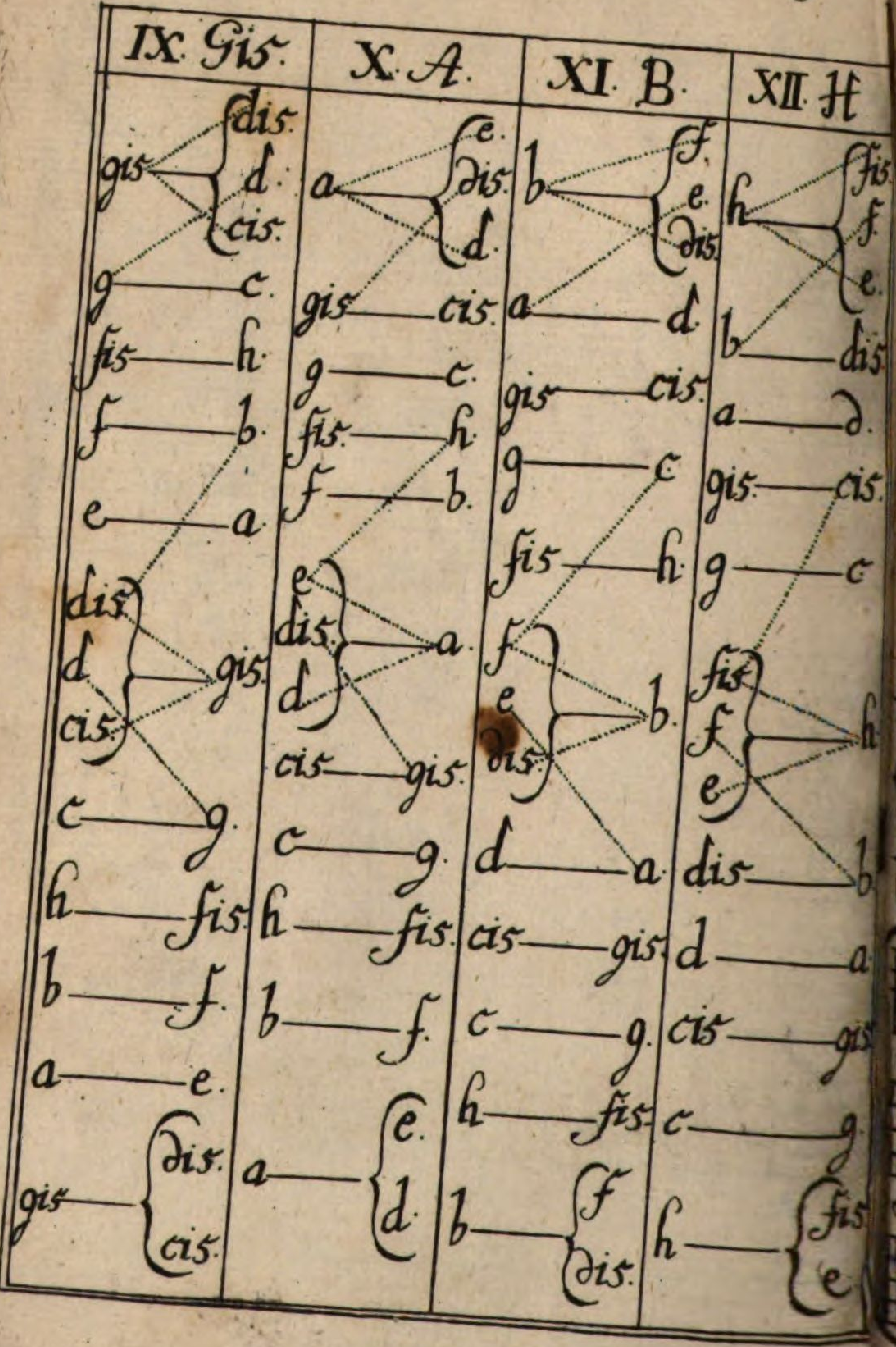
Tab.VIII. Tom.III Part.II Bibl.muſ.



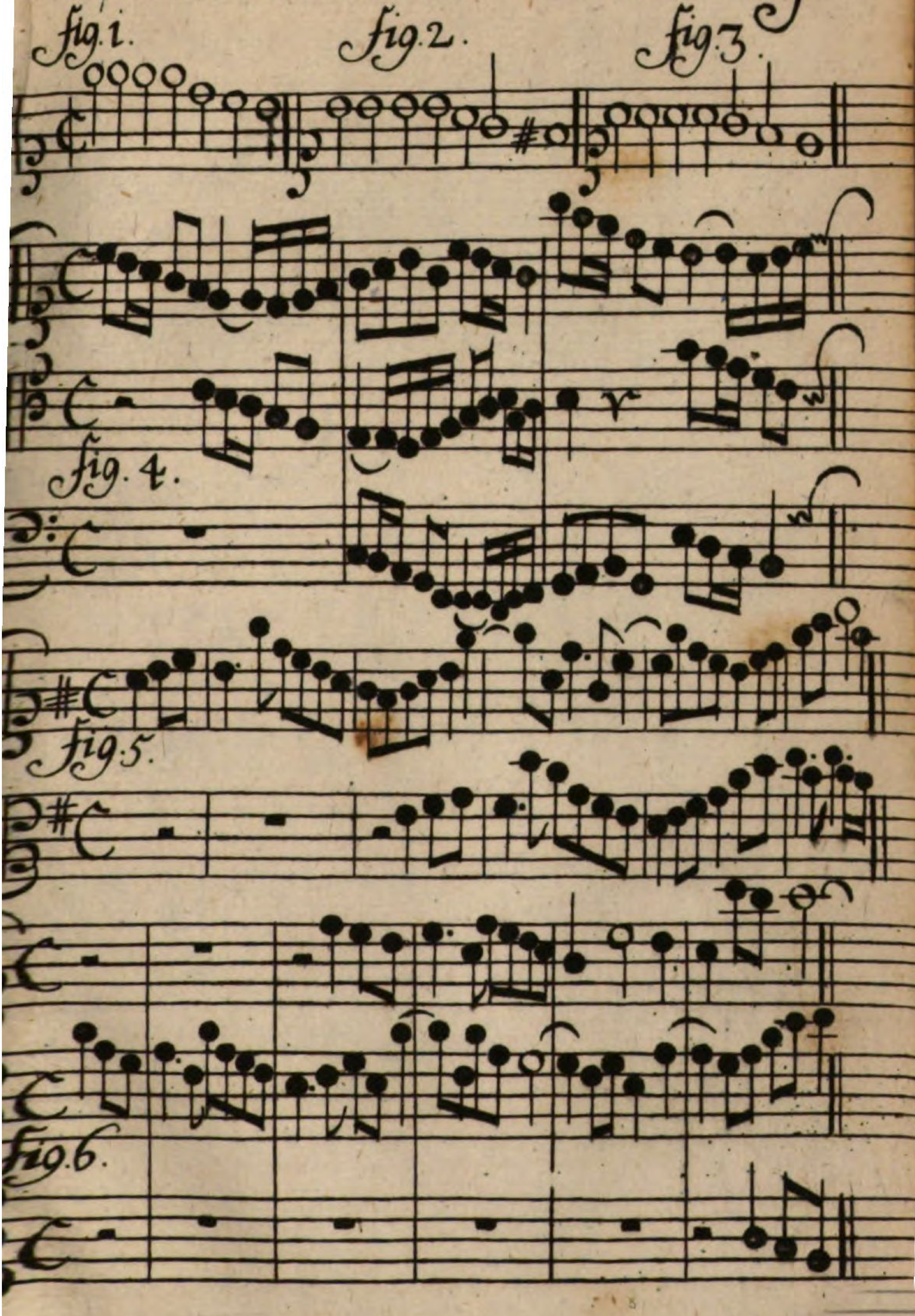
Tab. IX. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.

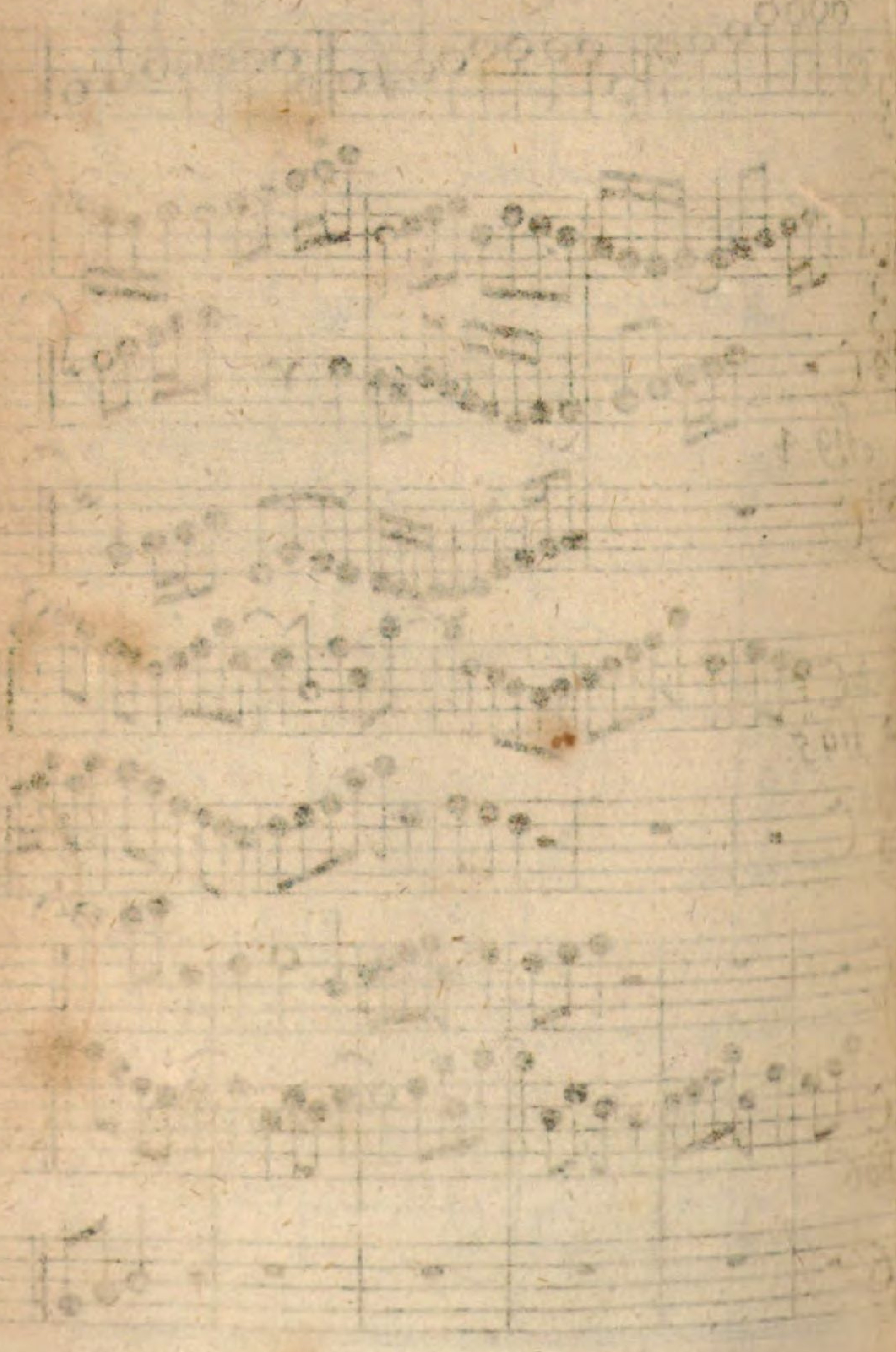



V. E.
VI. F.
VII. Fis.
VIII. G.
e — h. b. a.
dis — gis.
d — g.
cis — fis.
c — f.
h b a — e.
gis — dis
g — d.
fis — dis
f — c.
e — h. a.
f — c. h. b.
e — a.
dis — gis.
d — g.
cis — fis.
c h b — f
a — e.
gis — dis
g — d.
fis — cis.
f — c. b.
fis — cis. c. h.
f — b.
e — a.
dis — gis.
d — g.
cis c h — fis.
b — f.
a — e.
gis — dis.
g — d.
fis — cis. h.
g — d. cis. c.
fis — h.
f — b.
*6
e — a.
dis — gis.
d cis c — g.
h — fis.
b — f.
a — e.
gis — dis.
g — d. c.


IX. Gis.
dis. d. cis.
gis
g c.
fis h.
f b.
e a.
dis d cis
gis.
c g.
h fis.
b f.
a e.
gis dis. cis.
X. A.
e. dis. d.
a
gis cis.
g c.
fis. h.
f b.
e dis. d
a.
cis gis.
c g.
h fis.
b f.
a e. d.
XI. B.
f. e. dis.
b
a d.
gis cis.
g c
fis h.
f e dis.
b.
d a.
cis gis.
c g.
h fis.
b f dis.
XII. H
fis. f. e.
h
b dis.
a d.
gis. cis.
g c
fis f e
h
dis b
d a.
cis gis
c g
h fis e

Tab. XII. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.





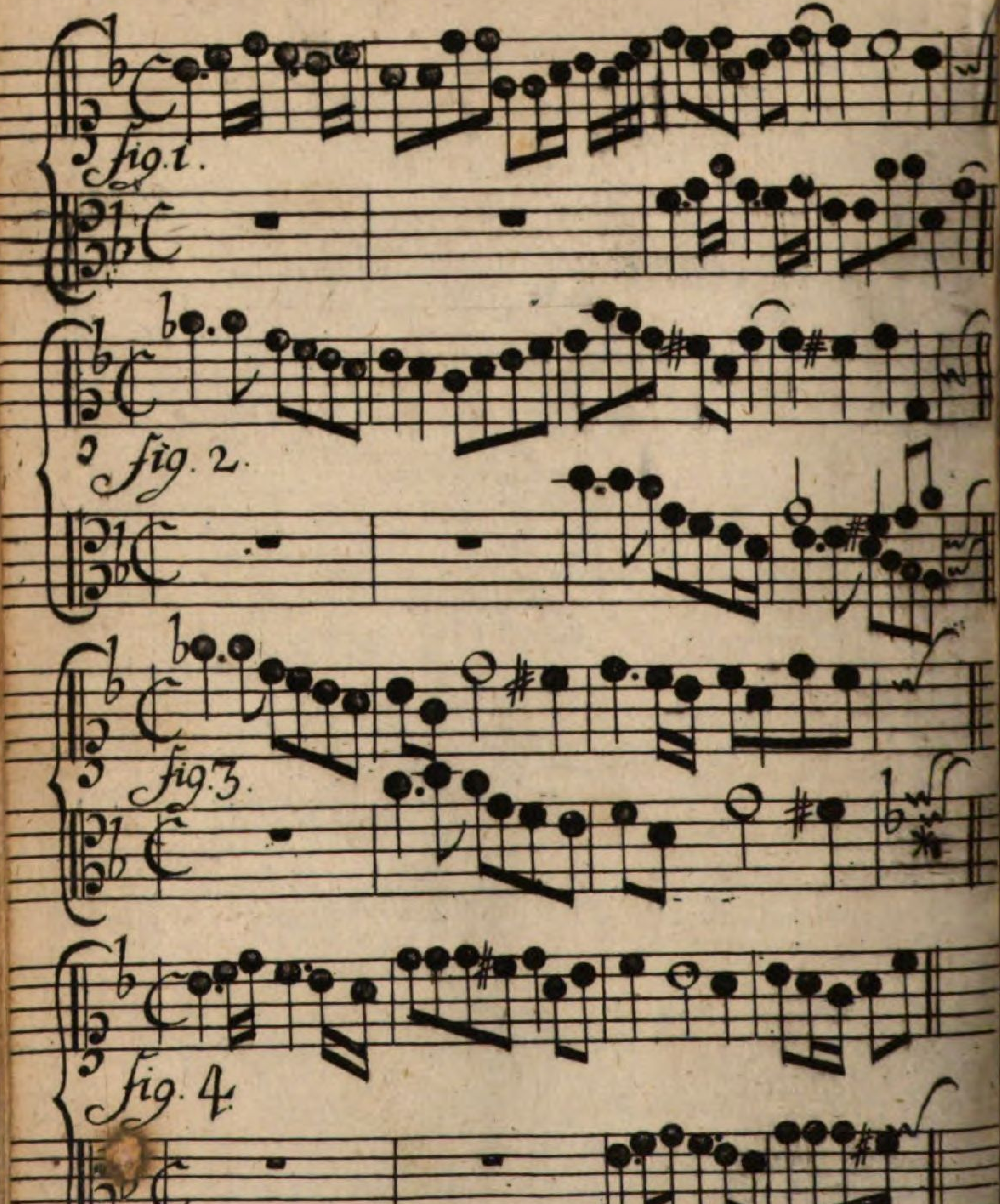
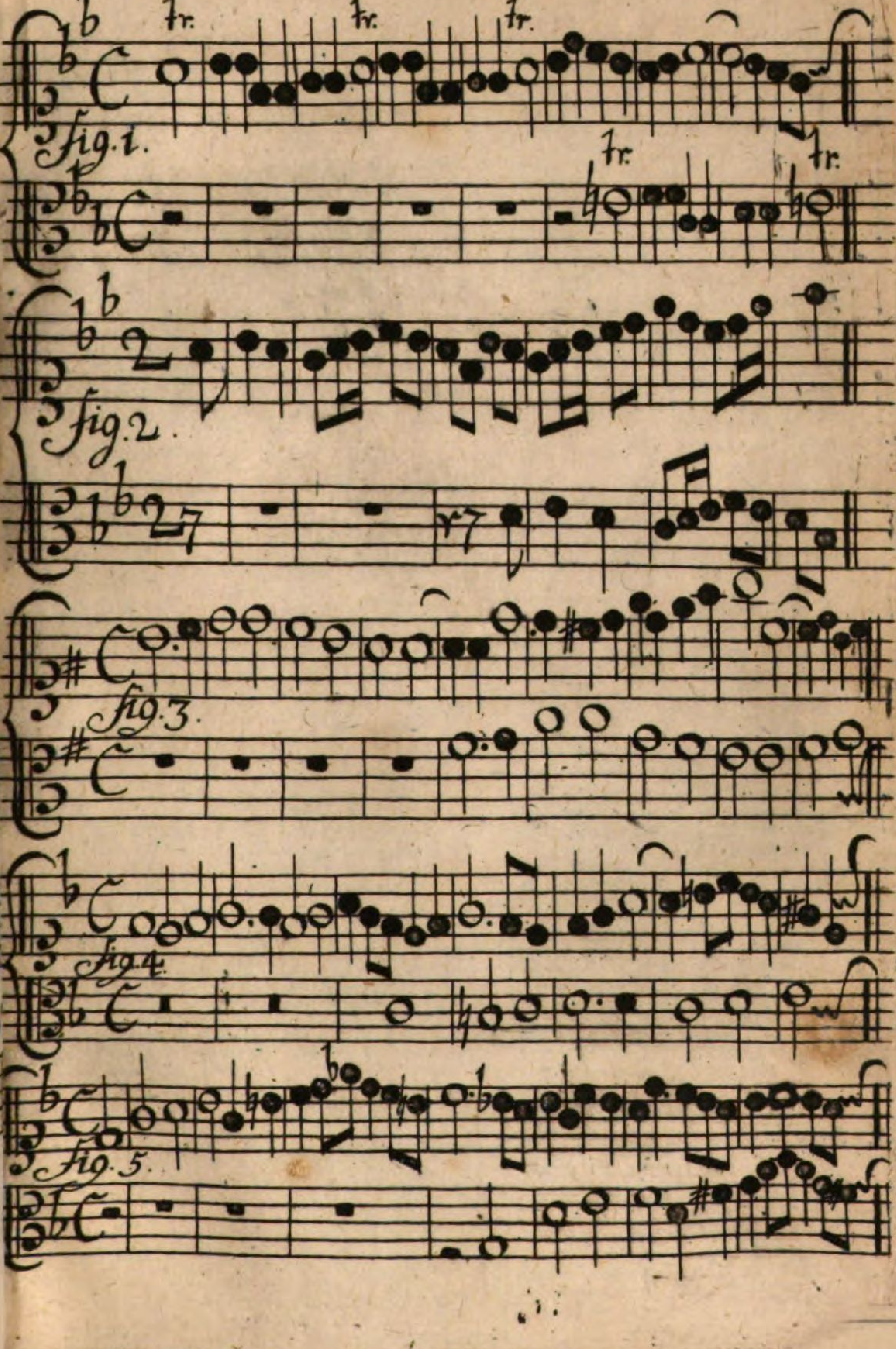
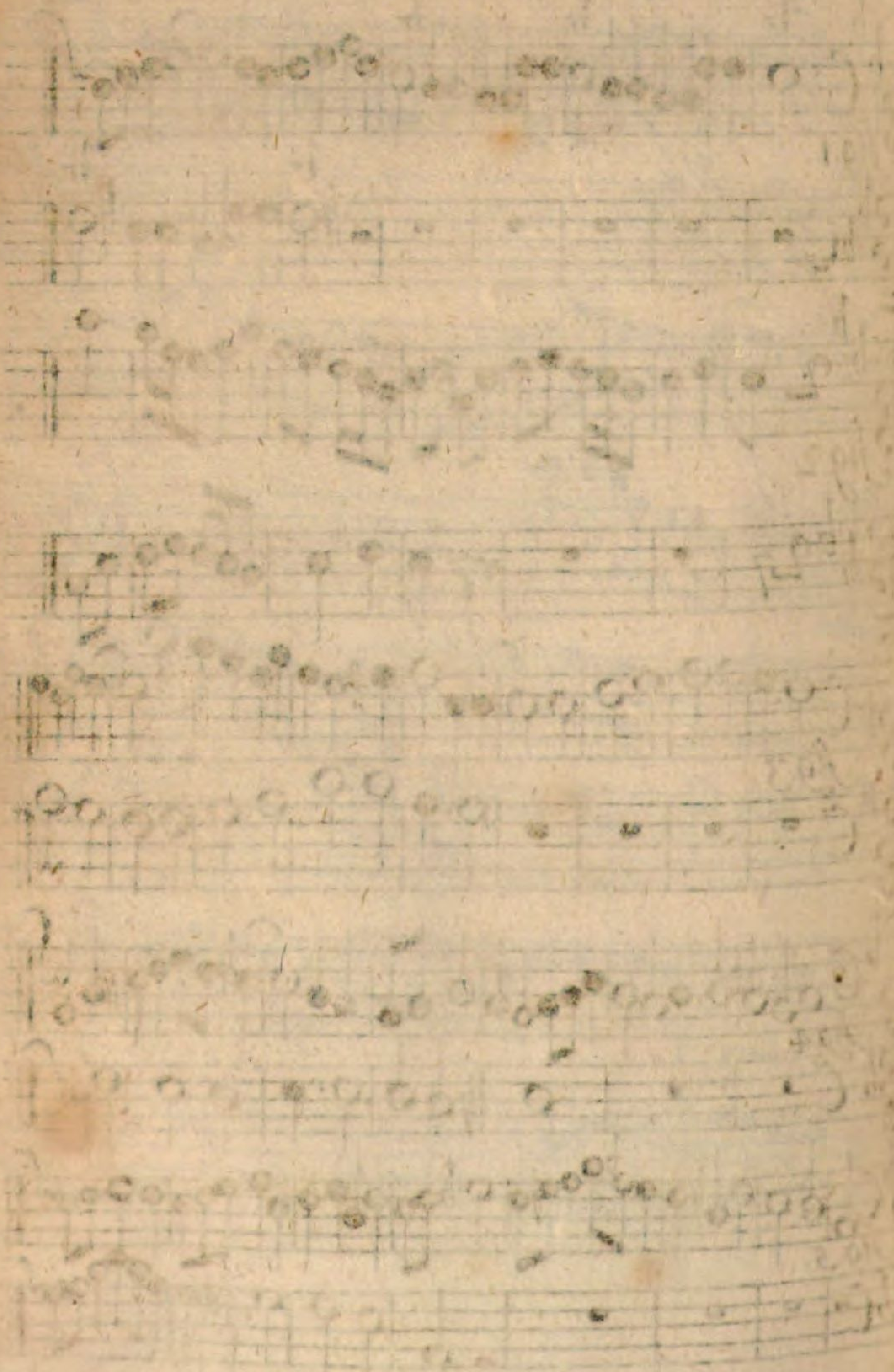


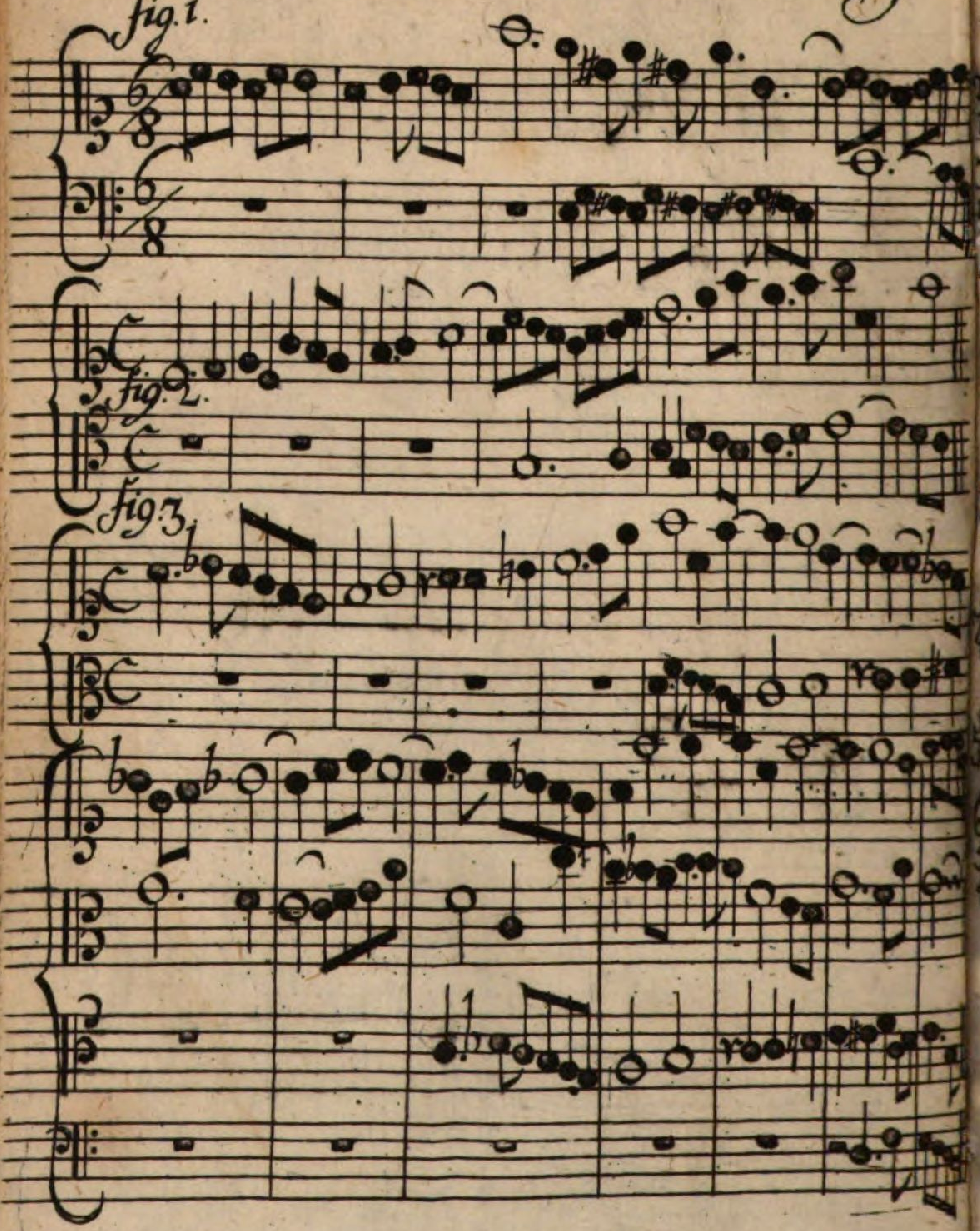
fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.

Tab. XIV. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.





Tab. XV. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.



Tab. XVI. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.

fig. 1.

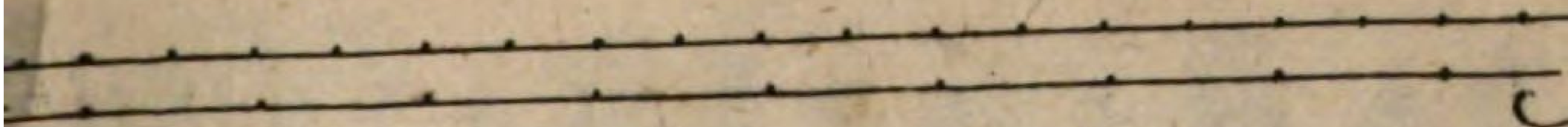


fig. 2.

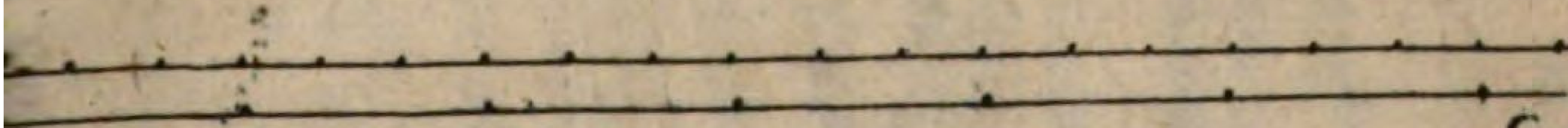


fig. 3.

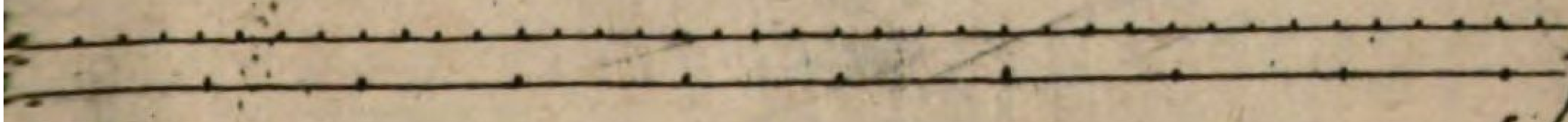


fig. 4.

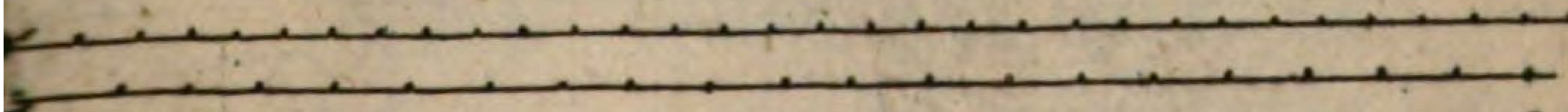


fig. 5.

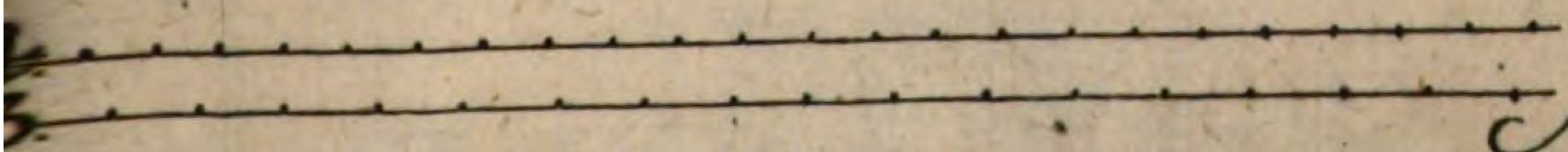


fig. 6.

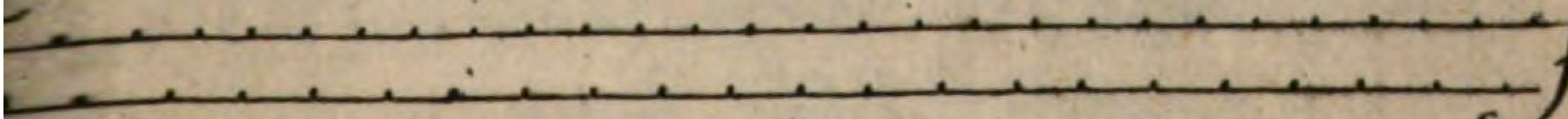


fig. 7.

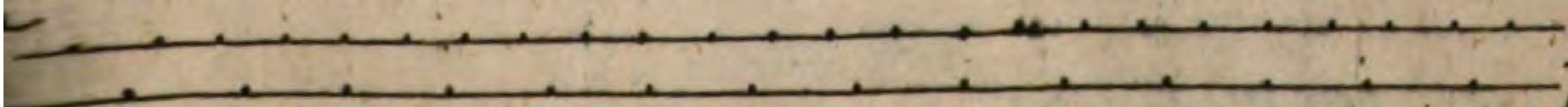


fig. 8.

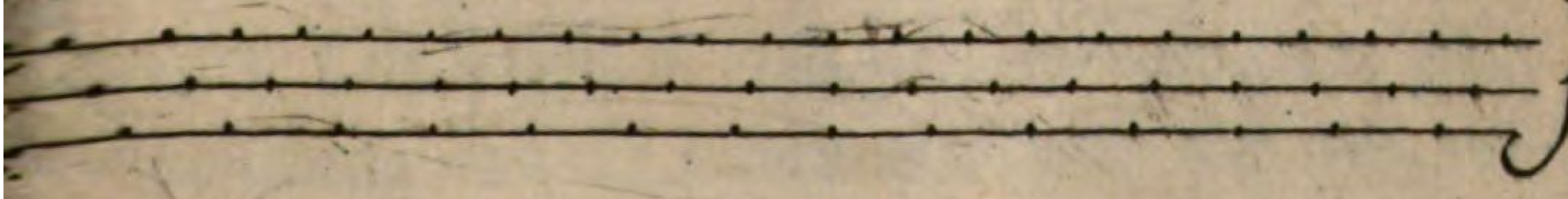


fig. 9.

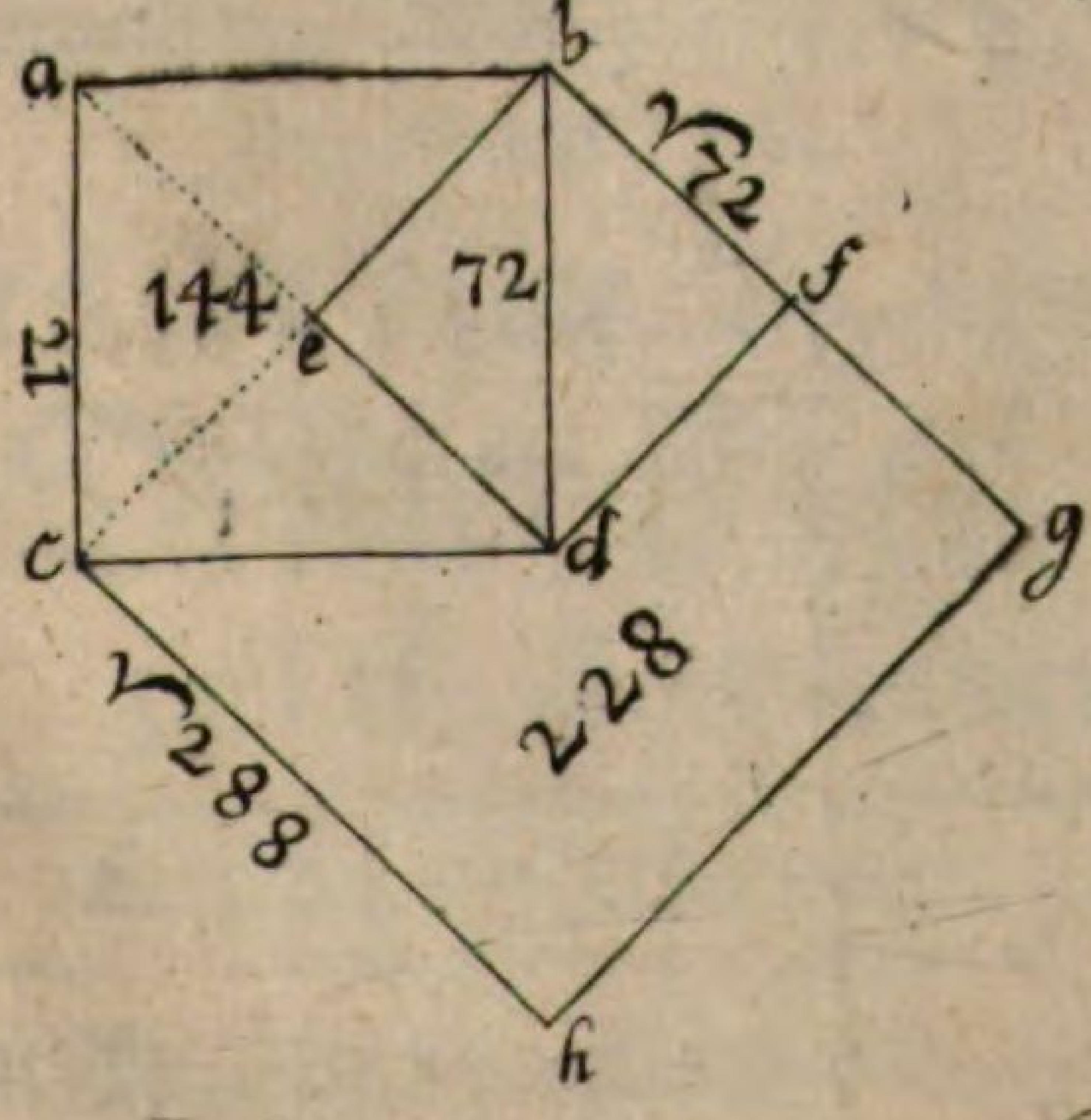


fig. 10.

Muſikaliſche Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht,

nebſt unpartheyiſchem Urtheil

von alten und neuen

muſikaliſchen Schriften und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philoſophie und den ſchönen Wiſſenſchaften zur Verbeſſerung und Erläuterung ſo wohl der theoretiſchen als practiſchen Muſik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes Dritter Theil.

Mit zwölf Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1747.

Im Mizleriſchen Bücher-Verlag.

Innhalt.

I. Johann Friedrich von Uffenbach, von der Würde der Singgedichte, oder Vertheidigung der Opern.
II. Fortſetzung von Christoph Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der muſikaliſchen Compoſition, dem mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilten critiſchen Muſico erwieſen.
III. Eben deſſelben Sendſchreiben an Lorenz Mizlern, von der bevorſtehenden Reformation der Muſik.
IV. Sechſte und letzte Fortſetzung von Johann Mattheſons vollkommenen Capellmeiſter.
V. Leonhard Eulers Verſuch einer neuen muſikaliſchen Theorie. Das dritte Capitel von der Muſik überhaupt.
VI. Conſtantin Bellermanns Einladungsſchrift von dem muſikaliſchen Muſenberg.
VII. Nachricht von der barbariſchen Muſik im Königreich Juda in Africa, nebſt der Abbildung daſiger muſikaliſchen Inſtrumente.
VIII. Merkwürdige muſikaliſche Neuigkeiten.

I.

Johann Friedrich von Uffenbach, von der Würde derer Singgedichte, oder Vertheidigung der Opern.

Wer dasjenige, ſo ich von den Opern in den vorhergehenden Theilen angemerket, mit Fleiß geleſen, und ſich nun die Mühe nimmt, des Herrn von Uffenbachs Gedanken von Opern, und des Herrn Prof. Gottſcheds Antwort auf ſolche aufmerkſam zu überdenken, der wird finden, daß noch nicht alles von dieſer Materie geſagt, und ſolche noch in kein ſo großes Licht geſetzet ſey, daß es unnöthig wäre, ferner hievon zu reden. Ich liefere alſo für dieſesmal des Herrn von Uffenbachs Gedanken von Opern ohne die geringſte Veränderung, welche ſich ein geſchickter Leſer wird zu Nutze zu machen, und ſich daraus zu erbauen wiſſen, wenn er im 12ten Stück der Beyträge zur deutſchen Sprache, die ich in der Folge einrücken will, die Gründe und Gegengründe geſchickt gegen einander hält. Und weil meine Meynung von den Singſpielen aus dem vorhergehenden bekannt iſt, ſo habe ich mich aller Anmerkungen vor diesmal enthalten wollen. Die Vertheidigung der Opern iſt in Herrn von Uffenbachs geſammle-

ter Nebenarbeit in gebundenen Reden in der Vorrede enthalten, allwo es auf der zehnten Seite alſo heißt:

Die Erinnerung derer theatraliſchen Geſetze bringen mich nunmehr zu dem letzten Abſchnitte meiner Gedichte, nämlich derjenigen, ſo der edlen Muſik gewidmet ſind. Die darunter befindlichen Cantaten ſind größtentheils alle Parodien, oder unter Melodien berühmter Componiſten gelegte Worte, und alle zu meinem eigenen Gebrauche verfertiget, als zu welchem mühſamen Zeitvertreibe ich das meiſte meiner Dichterey angewendet. Iſt dieſes in den Augen großer Muſikverſtändigen zwar was geringes, ſo iſt es doch ſolches für einen Dichter nicht. *) Wer iemahlen Hand daran geleget, wird die Schwürigkeit dabey wohl erfahren haben, wenn anders die Sache ungezwungen, ausdrückend und wohlgerathen hat ſeyn ſollen. Ich hätte die Anzahl der Stücke aus meinem Vorrathe ungleich viel größer machen können, wenn ich nicht gefürchtet, es ſey dieſes allbereit zu viel. Der verdrießliche Zwang, und das unzählige Verſuchen bey dieſer Arbeit, wird wohl die meiſten abhalten, mir darinnen nachzufolgen, auch wollte ich ſolches keinem, der in

*) Eben dieſes, nebſt der gefürchteten Weitläuftigkeit waren Schuld, daß man etliche Handgriffe, durch welche dieſe Geduld prüfende Arbeit am ſchicklichſten von ſtatten gehet, für dieſesmal zurücke behalten, ob gleich ſolche wegen der vielen hiezu nöthigen Veränderungen von Redensarten im Dichten ihren unläugbaren Nutzen haben, und vielleicht eins und das andere von denen Regeln derer Singgedichte erweislich machen könnte.

in der Muſik nicht bewandert, und vor allen des Singens gründlich, wie auch des Setzens in etwas kundig iſt, rathen, als ohne welche Beyhülfe er nichts zuwege bringen wird. Wie gegenwärtige Stücke gerathen, kann man aus dem bloſſen Abdrucke der bloſſen Texte wohl nicht ſehen, iedennoch habe zu deſſen Prüfung, und denen Liebhabern zum Dienſte, die gebrauchte Melodien bey etlichen Arien nahmhaft gemacht, wo nämlich dieſelben aus gedruckten und bekannten Werken genommen ſind.

Doch muß man bey der Probe der Abkürzung derer Sylben, wie ſie in der italieniſchen Poeſie gebräuchlich iſt, ebenfalls kundig ſeyn, dieweil die meiſten Texte nach italieniſchen Arien gemacht ſind. Wem dieſes alles nicht geläufig iſt, kann nicht anders als ein übeles Urtheil davon fällen, ich wünſchete aber, daß ich ihn von dem Nutzen und der Möglichkeit dieſer Arbeit durch meinen geringen Vorrath überzeugen könnte. Er würde daſelbſt unter andern zween vollſtändige *) Kir-

*) Hierunter iſt derjenige, deſſen Texte im 1726 Jahre auf Herzogl. Braunſchweigiſchen Befehl in 8. gedruckt worden, nicht mit begriffen, als welcher, wie leichte zu denken, keine Parodien geweſen. Was aber hier von händeliſchen Duetten erwähnet iſt, kann inſonderheit an dem vielleicht überall bekannten nahmhaft gemacht werden, deſſen italieniſche Worte folgende ſind: troppo cruda, troppo fiera è la legge &c. vornehmlich aber an dem darinn befindlichen Andante: a chi ſpera &c. worunter die Worte des 38ten Pſalms v. 10 Herr, vor dir iſt alle meine Begierde, und mein Seufzen iſt dir nicht verborgen ꝛc. ohne einige Verdrehung, wie nicht weniger ohne Veränderung derer Noten, obengemeldeter Melodie unterle-

Kirchenjahrgänge ſehen, einen zu zwo Stimmen und einem dazugehenden Inſtrumente nebſt dem Baſſe, den andern aber nur zu einer Singſtimme und Baſſe ohne Inſtrumenten, welche für meinen ſonntäglichen Gebrauch auf dem Lande verfertiget; ja ich würde nebſt dieſem ihm verſchiedene bekannte und berühmte Duetten von großen Meiſtern mit bibliſchen Sprüchen unterleget, zeigen können, worinnen nichts in der Muſik geändert, und denen Worten keine Sylbe weder zugeſetzt noch abgenommen worden, das ſich doch alles ungezwungen ſchicken müſſen, wie viele Sprüche aber, bis einer gelungen, probirt worden, das wäre eine andere Frage.

Ich ſage dieſes aber zu keiner andern Abſicht, als die Möglichkeit dieſer Art vom Dichten etlichen, die ſie nicht glauben wollen und öfters verlachet, darzuthun, gleichwie ich auch etlichen erfahrnen Componiſten bey dem erſten Augenſcheine zu rathen gegeben, ob ſie Parodien oder ordentlich geſetzte Stücke vor ſich hätten. Das meiſte kommt auf die Sorglichkeit in der Ausſprache oder den Accent, auf die Beurtheilung, was für ein Affect in der vorhabenden Melodie ſtecken möge, auf die Natürlichkeit und überhaupt auf die Uebung an. Jedoch iſt das vor kurzem üblich gewordene und ſchier allzuviel eingeriſſene tänzelnde

get worden. Imgleichen iſt das bekannte händeliſche Duetto: Va ſpeme infida pur &c. auf gleiche Art mit denen Worten Sprw. 3. v. 13. vereinbaret worden: Wohl dem Menſchen, der Weisheit findet, und dem Menſchen, der Verſtand hat, denn es iſt beſſer um ſie handthieren, weder um Silber und Gold ꝛc. und andere dergleichen mehr.

de Weſen weit ſchwerer zu dieſer Arbeit, als das wahre liebliche und ſingende, welches von vielen iedoch, gleichwie die Ausdruckung der Worte nicht geachtet wird, ob es ſchon, inſonderheit das letzte, das vornehmſte Stück und die Seele einer Cantate iſt. Doch kann ich unſern Landsleuten dieſes zum Ruhme ſchreiben, daß ſie, ob zwar nicht ſo viel wie die Franzoſen, doch mehr als die neuere Italiäner darum beſorgt ſind. Bisher habe mit denen Liebhabern der Muſik geſprochen, allein diejenigen, ſo in dieſem Buche nichts als Gedichte ſuchen, fragen ohnfehlbar, wie ſich das hieher ſchicke, welchen aber gar wohl antworte: Ein Dichter ſoll und muß von Rechts wegen ein Kenner der Muſik ſeyn, welche ihn eigentlich auf die Spur, Ohr und Gemüthe zu reizen, bringet. Doch will ich eben damit nicht ſagen, daß er einen Sclaven der Componiſten abgeben ſolle, als welche zuweilen Sachen auf eine Art begehren, daß ſie ſelber nicht wiſſen, was ſie wollen, oder andere tadeln, die ſie nach einer kurzen Weile für ſchöne halten. Beyde Künſte ſind Schweſtern, und müſſen alſo ſchweſterlich und friedlich vereinet ſeyn, und eine der andern was nachgeben.

Ich behauptete vorher, daß ein Dichter auch ein Kenner der Muſik ſeyn ſolle, weil das Dichten von denen urälteſten Zeiten an, der Muſik wegen erfunden und aufgekommen. Dieſes lehren uns alle derjenigen Schriften, ſo von der Dichtkunſt handeln, und dieſes zeiget uns auch die in vielen Stücken ſehr nützliche und gründliche ſogenannte critiſche Dichtkunſt des gelehrten Herrn Prof. Gottſcheds zu Leipzig ſchier auf allen Blättern, auſſer denenjenigen, wo von denen, nach ſeiner Meynung neuerlich aufgekommenen

großen Singgedichten, nämlich den Opern, die Rede iſt. Sein Eifer, der in vielen Stücken ſich um unſere deutſche Dicht- und Sprachkunſt beſondere Verdienſte erworben, will ſie gegen andere theatraliſche Gedichte, als Trauer- und Luſtſpiele, gänzlich als ungereimt, abgeſchmackt, laſterreizend und phartaſtiſch vernichten, und zu Boden ſtürzen, ich weiß aber nicht, ob ich mir alles dieſes von einer an ſich unſchuldigen, vor uralten Zeiten eingeführten, von vielen Vernünftigen hoch gehaltenen, und endlich von denen größten Häuptern der Welt für ein beſonderes Vergnügen geſchätzten Luſt zu ſagen unterfinge? Mich deucht auch, es ſollte mir nicht gar ſchwer fallen, alle die angebrachten Bewegungsgründe zu widerlegen, wenn eben dieſes nicht bereits geſchehen, und ich nicht ſchier Bedenken trüge, Zeit und Raum damit zu verderben? *)

Wenn ich aber iedoch die ganze Sache kürzlich betrachte: ſo kann ich nicht anders muthmaſſen, als man müſſe, wenn man alſo ſchreibet, nicht allein der Muſik ganz unkundig ſeyn, **) ſondern auch dieſelbe haſſen,

*) Dieſe Sammlung von Gedichten lag nebſt der Vorrede bereits fertig, als der Verfaſſer vernommen, daß Herr D. Hudemanns Proben einiger Gedichte nebſt der Abhandlung von denen Vorzügen der Oper vor denen tragiſchen und comiſchen Spielen ausgefertiget war. Gleichwie nun hierinnen gründlich erörtert worden, wie mangelhaft das gegenſeitige Behaupten ſey: ſo hätte man gegenwärtige Gedanken zurücke behalten können, wenn man nicht gedacht hätte, ſie könnten die Wahrheit beſtätigen, und vielleicht noch eins und anderes, ſo dorten übergangen worden, hinzufügen.

**) Wenn man die Spuren in mehrgedachtem critiſchen

haſſen, als worinnen mich auch das ganze Capitel von Cantaten beſtätiget. Das erſtere iſt gelehrten und vernünftigen Männern gar kein Vorwurf; das andere aber will durch das vielfältige Spotten, das ich überall leſe, allerdings zu einem erheblichen werden. Worinnen mich aber keinesweges einmiſche, dieweil ich noch ſehr zweifele, welcher von beyden Künſten, der Muſik oder der Poeſie, der Vorrang gehöre. Beyde ſind zur Vergnügung des Menſchen erdacht, beyde ergetzen das Ohr und Gemüthe deſſelben, und wenn die Muſik ihre Anhänger ſelten reich macht, ſo fällt die Poeſie insgemein gar brodtlos aus.

Wollte man iedoch die Gründe gegen das ſogenannte ungereimteſte Ding, ſo der menſchliche Verſtand iemahlen erdacht, gleichwie die Opern betittelt ſind, in der Kürze beſehen: ſo müßte man ſagen, daß wenn die Rede allhier von vielen bisher üblich geweſenen, und von unreifen Dichtern ausgeheckten Stücken iſt, ſo ſeyn ſie der Schmähungen vollkommen würdig, und das Gegenſprechen gar vernünftig. Wenn es aber ſolche ſchlechte giebt, was können davor

 andere

Werke anführen wollte: ſo würde man einen ziemlichen Raum nöthig haben, daß man aber iedoch an den allerkleinſten eine Probe ſehe, ſo deucht einem, daß der Componiſte und Caſtrate, ſo die Frühlingscantate p. 362. dergeſtalt abentheuerlich hören laſſen, ein übereiltes Vorgeben, und eine irrige Erfindung des Verfaſſers ſeyn müſſe. Dann wie ſollte man ſich einen ſo erbarmungswerthen Stümper von einem Muſiko einbilden können, der ein langes athemraubendes Laufwerk auf das Wort: Luft, in, u, ſetzen oder anbringen möchte?

andere gute und nützliche? und ſind ſie deswegen alle verwerflich? das hieſſe, das Kind mit dem Bade ausſchütten, und vieler ruhmwürdigen, theils verſtorbener, theils noch lebender Opernverfaſſer Ehre kränken. *) Geſetzt auch, ſie hätten die theatraliſchen Regeln ſo gar genau nicht beobachtet, ſo hätten ſie das, was wir bey manchem alten Poeten ſehen, gethan, **) und zwar einen Fehler begangen, der aber vielleicht durch einen wohleingerichteten Hauptzweck, nämlich vor Laſtern zu warnen und die Tugenden beliebt zu machen, ungemein weit überwogen wird. Die Aehnlichkeit, oder die natürliche Vorſtellung einer Geſchichte, ſoll allerdings das beſtändige Augenmerk eines theatraliſchen, ja einer ieden Gattung von Dichtern ſeyn, iedoch immer ſo weit, als es Zeit, Gelegenheit, Umſtände und der eingeführte Gebrauch, oder der Geſchmack der Zuſchauer leiden will; ändern die ſich wie die Kleidertrachten, warum ſollten wir in Dingen, die lediglich allein auf die Beluſtigung der Sinne und die Ergetzung des Gemüthes angeſehen, und keine Glaubens-oder Staatsartickel ſind, nicht etwas nachgeben? mir hat deswegen wohlgefallen, was Herr Steele

*) Daß man hier keine nahmhaft machen wollen, hat ſeine Urſache, doch fehlet es bekanntlich nicht an deutſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Exempeln, man darf, was die letztern betrift, nur des Martelli und Metaſtaſii von Rom, wie auch Maffei Stücke nachforſchen, imgleichen des Crescimbeni poeſia volgare nachſchlagen, ſo wird man deſſen ſchon überzeuget werden.

**) Terentii comiſches Stück: Der ſich ſelbſt quälende Vater hat dagegen gefehlet, und andere mehr.

Steele in ſeinem engelländiſchen Spectator ſpricht: *) „Die Muſik, Baukunſt und Mahlerey, ſowohl als „die Dicht- und Rednerkunſt, ſollen ihre Regeln nach „dem allgemeinen und hergebrachten Begriffe, und „nach dem durchgängigen Geſchmacke aller, keines„weges aber aus den urſprünglichen Gründen dieſer „Künſte ſelber herhohlen, oder, daß ich deutlicher re„de, der Geſchmack, was dieſe Künſte betrifft, ſoll ſich „gar nicht nach der Kunſt, aber die Kunſt vielmehr „nach dem Geſchmacke richten.“ Wie nun dieſes einen allgemeinen Beyfall wirket: ſo kann dieſes niemanden, als etlichen wenigen critiſchen Liebhabern gefallen, nach deren Sinne ſich die ganze Welt wohl ſchwerlich kehren dörſte. Zwar iſt die Aehnlichkeit ein weſentliches, und ſchier das Hauptſtück eines theatraliſchen Gedichtes; wie aber, wenn man ſagte, daß ſie in keinem, es habe Nahmen, wie es wolle, fehlen müſſe? zumahl wenn der Poet in ſeiner Entzückung ein Geſchichtſchreiber wird. Sollten wir auf dieſe Art alle Poeſien durchgehen, was gilts, wir fänden auch darinnen vieles auszuſetzen, was wir denen armen Opern allein aufgebürdet leſen. Aber es fällt gar nicht ſchwer, die allerbeſten poetiſche rechte Geburten lächerlich zu machen, wenn man ihnen die Dich-

*) Die eigentliche Worte heiſſen in Volum. I. num. 29. p. 111. der Ausgabe in 8. zu London 1726. Muſik, Architecture and Painting, as well as poetry and oratory are to deduce their Laws and Rules from the general Senſe and Taſte of Mankind, and not from the principles of thoſe Arts themſelves. Or, in other Words, the Taſte is not to conform to the Art, but the Art to the Taſte &c.

Dichterfedern ausrupfet, und ſie entblöſſet der gelaſſenen Vernunft darſtellet.

Will man einen kleinen Blick in die alten Poeſien, welche urſprünglich her allen Beyfall haben, und als ein Muſter angeſehen werden, ſo müſſen uns Homerus, Virgilius, Ovidius, und hiernächſt auf gewiſſe Maße alle alte und neue Heldendichter ein Gelächter werden, daß wir mit le Clerc in Pharraſianis geſtehen müſſen: Die poetiſche Wahrſcheinlichkeit falle gar öfters in das Unvernünftige und Poßierliche. Ja, ſpricht man, theatraliſche und dieſe Gattung von Gedichten ſind nicht einerley, jene ſollen denen Sinnen die Sache ſo vorſtellen, als wenn ſie wirklich geſchähen, dieſen aber iſt in ihren langen Umſchreibungen, die alleine zum Leſen gemacht, und nicht an die Einheit der Zeit und des Orts verbunden ſind, ſchon mehr erlaubt; ich antworte aber, daß, wenn ſolche die Wahrſcheinlichkeit zu viel verletzen, ſie eben ſo viel als jene fehlen. Die Pflichten eines Dichters, der zugleich einen Geſchichtſchreiber abgeben will, gehen eben auch dahin, daß er die Sache ſo natürlich vorſtelle, als ob man in dieſe Zeiten, in dieſe Länder, und bey dieſe Völker verſetzet wäre, und hierinnen kommen ſie allerdings mit denen theatraliſchen Dichtern überein; wollte man nunmehr ſagen, weil Homerus und Virgilius, ja Curtius, (denn ſeine Schriften werden, wie billig, für eine proſaiſche Poeſie gehalten,) ſich ſo ſchrecklich gegen die Wahrſcheinlichkeit verhauen, man müſſe ſie alle aus der Welt verbannen, ſo käme das Urtheil ziemlich ſtrenge heraus. Wir dulden vielmehr wegen vieler anderer Schönheit und Nutzen ihre Fehler, und könnten, nach der Schule zu reden,

eine

eine Art von einer hypothetiſchen Aehnlichkeit daraus machen, das iſt, man ſetzet zum Voraus, daß der Dichter Entzückung zuweilen ſo ſchreibe. Dieſem allem aber ohnerachtet, will ich einer Menge von elenden Operngeſchmatter das Wort nicht reden, daß ich aber derentwegen ſagen ſollte, man müſſe ſie alle ausrotten, das klinget mir in Anſehung eines der geſammten Poeſie zukommenden Fehlers, wie die Verletzung die Aehnlichkeit iſt, zu harte.

Allein wir gehen weiter, und finden an denen Opern getadelt, daß ſie insgemein gegen die wahren theatraliſchen Regeln in Anſehung der Einheit der Zeit und des Orts entſetzlich fehlen. Ich weiß, was Ariſtoteles und etliche alte nach ihm, wie imgleichen verſchiedene neue Geſetzgeber dieſes allerdings von denen theatraliſchen Stücken erfordern, ich bin auch zum Theil durchgegangen, was Franzoſen und andre Landesleute hierüber für große Zwiſtigkeiten gehabt. Allein ſo begierig ich iederzeit geweſen, eine bündige Urſache dieſer Grundregel zu erforſchen, ſo vergebens iſt all mein Nachſpüren geweſen. Iſt es abermahl die verletzte Wahrſcheinlichkeit, ſo iſt dieſes gleich ietzo mit beantwortet worden, iſt es aber nur darum recht, weil es Ariſtoteles präceptormäßig befohlen, ſo verbindet mich der blinde Gehorſam ſo wenig dazu als unſere heutige Weltweisheit ſeinen verlegenen Spinnengeniſten überhaupt den Staupbeſen gegeben. Daß es aber nicht ſchöner und beſſer ſey, wenn ein Operndichter dieſes beobachtet, als wenn er ſolches ganz aus den Augen geſetzet, das läugne ich keineswegs. Jedoch da er dichtet, das iſt, wahre Begebenheiten mit Fabeln untermiſchet und auszieret, da ieder, der in eine Opera

gehet, zum Voraus weiß, daß er ein Gedichte ſehen werde, ſo kann ihm auf ſeinem Platze ſitzen bleibende, nicht ſo ungereimt und abentheuerlich fürkommen, wenn er in Gedanken aus einer Zeit in die folgende, von einem Lande in ein anderes derſelben Nachbarſchaft, ohne ſorgliche Gefahr verſetzet wird. Eben dieſes wird in der mehrerwähnten critiſchen Dichtkunſt als eine hochdringende Urſache der Einheit des Orts und der Zeit angeführet, ich kann mich aber in Wahrheit nicht entbrechen, zu ſagen, daß ſie mir nichts weniger als bündig ſcheine. Allein, ſpricht man, wo bleibt die Aehnlichkeit? ich verſetze: da, wo ſie in allen Arten von Gedichten bey andern Vorfällen bleibet, welchen, wie es ſcheinet, erlaubt ſeyn ſoll, ſie nach eigenem Gefallen zu kränken.

Gehen wir weiter, die Vorwürfe gegen die Singſpiele zu betrachten, ſo werden ſie ein ganz nagelneues Stück in der Poeſie, wovon ſich die Alten noch niemahls hatten träumen laſſen, geſcholten, ich meynte aber eben dieſes an unſerer poetiſchen Welt vielmehr zu rühmen als zu tadeln, welche durch Erfindungen, ſo denen Alten nicht bekannt waren, neue Veränderungen und Annehmlichkeiten erſonnen, das menſchliche Gemüth durch Dichten zu ergetzen. Wollten wir aber alles dasjenige allein regelmäßig und gut heiſſen, wie die Alten nur geſchrieben haben, wo bliebe der Reim in unſerer Poeſie, der müßte, wie viele Verſtändige eifrig aber umſonſt bemühet geweſen, gänzlich verbannet ſeyn, denen man aber allezeit das alte Herkommen, den allgemeinen Geſchmack und den eingeführten Gebrauch entgegen geſetzet. Könnte man dieſes aber auch denen Opern nicht zum Schutze

gleich-

gleichfalls thun? die bereits einen ziemlich alten Adel erworben, ja, was ſage ich, vielleicht ihren Urſprung und Gebrauch in der Römer Zeiten finden. Wir leſen ſowohl in denen bürgermeiſterlichen als kaiſerlichen Geſchichten ſo manche Spur, daß man ungemein prächtige und mit vielem Flug- und Maſchinenwerke ausgezierte Schau- und Singſpiele aufgeführt, daß man ohne große Verletzung der Wahrſcheinlichkeit wohl muthmaſſen kann, es möchte ein unſere heutigen Opern ſchier gleichkommendes Werk geweſen ſeyn. Was hat inſonderheit Nero für unbeſchreibliche Koſten darauf verwendet, wobey er ſelber als ein Sänger mit aufgetreten, und von denen Zuſchauern bewundert worden. *) Dieſemnach kann ich keinesweges den Italiener Ceſti, noch den Franzoſen Lully, für einen Erfinder der Opern, wohl aber als einen Erneuerer derſelben anſehen, und ihnen ein weit anſehnlicheres Alter zuſchreiben, ob gleich keine Gedichte

*) Die Lebensbeſchreiber dieſes und anderer Kaiſer geben uns hievon nicht geringe Spuren, ohne daß man verſchiedener Poeten Stellen allhier gedenken darf. Der erwähnte Kaiſer aber triebe dieſe Luſt und die Liebhaberey zu der Muſik ſo unmäßig weit, daß er alle Pflichten und Sorgen bey Seite ſetzete, und darinn ſich vor andern hervorzuthun trachtete. Ja er war diesfalls ſo eiferſüchtig, daß er ſeinen ältern Stiefbruder, Germanicum, dem eigentlich das Regiment gebühret hatte, aus Haß umbringen lieſſe, bloß dieweil dieſer Prinz eine ſchönere Stimme hatte, als er, ihn auch durch ein gewiſſes anzügliches Lied, nachdem ihm einsmahls zu ſingen auferleget worden, zum Zorne gereizet hatte. Siehe hievon Tacit. ann. lib. 13. c. 25. und Sueton. in Neron. c. 33.

dichte davon mehr auf unſere Zeiten, wie muthmaßlich gar viele andere Schriften, übrig geblieben. Es wird vielleicht damit wie heut zu Tage gegangen ſeyn, da die vornehmſten und größten Poeten ſich nicht damit bemenget, und es denen kleinern, ihrem Sinne nach überlaſſen haben, vermuthlich weil ſie aus Hochmuth ſich etwas von Muſicis einreden zu laſſen, und aus Mangel der Wiſſenſchaft von andern hiezu erforderlichen Künſten, oder auch des Geiſtes und der Fähigkeit nicht hiezu geſchickt geweſen. Wer weiß es auch, ob nicht ovidiſche, maroniſche und andere Stücke verlohren gegangen?

Damit wir uns aber bey leeren Muthmaſſungen nicht aufhalten, weil es ohnedas heiſſen möchte, was vor Alters unrecht geweſen, das könne die Länge der Zeit allein nicht billig machen, ſo wollen wir vielmehr noch erheblichere Einwürfe gegen die Singgedichte anhören. Die ſeltſame Vereinbarung der Muſik mit allen Worten der Redenden, welche nicht nach der Natur ihrer Kehle, der Gewohnheit des Landes, der Art von ſchicklicher Gemüthsbewegung gehöret wird, ſollen uns die Opern lächerlich machen. Das ginge wohl an, wenn wir ganz keinen Begriff oder Zuneigung für die Muſik hätten, wenn wir alle das leere und unnöthige Dichten, ſo allein zum Leſen gemacht iſt, für die größte Gemüthsbeluſtigung in der Welt hielten, und wenn wir endlich alles Singen, wie Zwingel an dem Kirchendienſte getadelt, ausgerottet wiſſen wollten. *) Was aber der uralte Gebrauch und der

*) Hulderich Zwingel, ein reformirter Theologus, der eine gute Zeit vor Luthero ſchon zu reformiren angefangen, war ein ſolcher Feind des Orgelſchlagens,

der durchgehende Geſchmack aller Völker in der Welt eingeführet und für ſchöne hält, kann ein einzler Haſſer der edlen Muſik ſchwerlich aufheben. Ich brauche mich hierüber nicht weitläuftig einzulaſſen, da man dieſe Sache in ohnzähligen Schriften mit Vor- und Widerſpruche finden, unter andern aber des hochbeleſenen und ritterlichen Verfechters der Tonkunſt Herrn Capellmeiſter Mattheſons und ſeiner Gegner Schriften hierinnen nachſchlagen kann, welcher, wie er nicht der erſte geweſen, ſo der Muſik ſo viel, wo nicht mehr Kraft und Nutzen als der Poeſie zugeſtanden, alſo auch verſichert nicht der letzte ſeyn wird, der ihre Würde und den uralten Gebrauch, ja den Geſchmack aller vernünftigen Kenner beyder Künſte vertheidiget.

Wäre die Rede des angezogenen Tadels nicht ſo allgemein, und überhaupt geſprochen, ſo hätte man gedacht, man ſchriebe gegen etliche Stümper von Componiſten, deren elendes Zeug wohl auf dergleichen Art heraus kommen möchte; wenn aber erfahrne Meiſter, deren unſer Deutſchland ſich mehr als tüchtiger Poeten zu rühmen hat, geiſtreiche Worte mit wohlausgeſonnenen, und mit der Sache wohl übereinkommenden Tönen beleben, ſie in das Ohr und Gemüth der Menſchen weit natürlicher und reizender, als eine gemeine hergeſchlapperte Rede eindringen machen, Furcht, Schrecken, Freude, Vergnü-

und des figural und choraliſchen Kirchengeſanges, daß er es lächerlich vorzuſtellen eine Supplik vor dem Rath zu Baſel dieſerwegen abſange. Vid. Ren. Andr. Kortum Vorrede über die Paraphraſ. derer Pſalmen, 4 Franckf. 1716. p. 8. in notis.

gnügen, Betrübnis, Sorgen, Zweifel, Angſt, Verachtung, Zorn, Mitleyd, und dergleichen Leidenſchaften mehr der Natur gemäß und ähnlich vorſtellen, ſo empfinden alle unpartheiſche in ihrem Herzen weit ein anders, als was der angeführte Tadel ſagen will. Alsdann weinen und lachen, ſchelten und klagen die Sänger wohl nach Noten und Takte, gleichwie es die Kunſt mit ſich bringet, verbergen aber iedoch alles dieſes vor denen Ohren der Verſtändigen und Unverſtändigen ſo wohl, daß die erſtere die Sache in ungemeiner Aehnlichkeit der Natur ſolcher Zufälle, und in reiflich vorher überlegter Kunſt, die andere aber, wie Orpheus Zuhörer, ſtummer weiſe bewundern müſſen. Giebt es zwar derer unbedachten Componiſten vielleicht hier und dar, ja vielleicht noch mehr, als derer geſchickten, was ſchadet dieſes aber der unſchuldigen Kunſt an und für ſich ſelber?

Ferner heiſſet es in eben dem Schlußcapitel des beſagten Buchs, man fände in Opern nichts als übel formirte Charactere, ſo Theils immer einerley, Theils ganz unnatürlich ſeyn, und das mag abermahl in ſchlechten wohl wahr ſeyn; ſind ſie aber darum alle ſo? und giebt es nicht wohl eben ſo viel elende Trauer und Luſtſpiele, ja andere übel gerathene Gedichte? Weil man aber zu ſolchen haupttheatraliſchen Stücken insgemein, die ſonderbarſten Geſchichte groſſer Regenten nimmt, ſo mag es wohl ſeyn, daß darinnen Begebenheiten vorkommen, die man im gemeinen Leben nicht ſiehet, daß Kronen um ein Weibsbild verlaſſen, daß Helden einen geringen Schimpf höher aufnehmen als der Schuhflicker aus meinem hiebey gedruckten Nachſpiele, daß unerbittli-

che

che Schönen ſich mehr ſperren, als manche Magd, und dergleichen mehr. Wer dieſes alles für Thaten einer andern Welt anſiehet, darf nur die wahren Geſchichte dieſer unſrigen ohne alles Fabelwerk nachſchlagen, ſo wird er noch weit ſeltſamere Begebenheiten, die doch darinn alle wahrhaftig geſchehen, zur Genüge finden. Mit eben ſo wenig Worten laſſen ſich auch die Vorrückungen, daß Opern Beförderer der Wolluſt, Verderber guter Sitten, Bezauberer der unvorſichtigen Gemüther, und ſo weiter ſeyn, abwenden. Haben Dichter dergleichen, wie mir ſelber wiſſend iſt, geſchrieben, ja haben Componiſten ſolche aufgeführet, ſo haben ſie freylich nichts löbliches gethan, aber darum iſt es, abermahl ſo zu ſprechen, nicht allemahl ſo ergangen. Hat es dann niemahlen gute, erbauliche und lehrende gegeben? Mich deucht, ich hätte dergleichen nicht allein geleſen, ſondern auch in verſchiedenen Sprachen aufführen ſehen; und wenn man unterſuchen ſollte, ob mehr unartige comiſche und tragiſche Spiele, woſelbſt wegen gemeiner Rede einem geilen Comödianten vielmehr erlaubt iſt, einen artigen Zoten, als ein ſo genanntes Impromtu mit unterlaufen zu laſſen, als einem Sänger, dem es Vorſchrift, Takt und Muſik verbiethet, in der Welt ſeyn, ſo halte ich der erſtern Anzahl weit gröſſer, als derer letztern. Eine Spinne ſauget aus allem Gift, und ein geiles Herz findet überall Zunder. Müſſen es aber unter allen Gedichten die Opern ſeyn, die man deſſen beſchuldiget? Giebt es nicht eine Menge gereimter, aber mit der Ehrbarkeit ſich wenig reimender Gedichte, die weit ärgerlicher ſind, als Opern? Und wenn man alle

theatraliſche Stücke genau beſehen will, ſo ſagen viele nicht unbefugt, es tauge keines, und ſeyn Dinge, die, nach der Schärfe genommen, Chriſten nicht geziemen. Wollte man aber es mit dem Mantel einer Warnung vor Laſtern, Aufmunterung zur Tugend, eines Spiegels löblicher Thaten; einer erlaubten Gemüthsergetzung durch unſchuldige Künſte, und ſo weiter, zudecken, ſo haben allezeit Opern, das Vorrecht vor Comödien, weil ſie mit mehrerem Bedachte verfaſſet, mit viel eingeſchränkterer Art, auch äuſſerlichem Scheine der Ehrbarkeit, aufgeführet, und mit mehrerer Ehrerbietigkeit angeſchauet werden. *)

Betrachten wir die Perſonen die ſich dazu gebrauchen laſſen, ſo trift man an Sängern noch insgemein mehr ehrliebende und beſſer geſittete Menſchen, als bey einer zuſammen gelaufenen Rotte deutſcher Comödianten an, unter welchen man bis heut zu Tage, an den meiſten Orten nichts anders, als gleich-ſam

*) Von dem eigentlichen Nutzen und Endzwecke der Schauſpiele überhaupt läſſet Ramſay in Voyages de Cyrus. 8 Amſterd. 1728, p. 169. ſeinen Solon folgender maſſen wohl reden: je ne pouvois domter ces ames republicaines & indociles qu'en me ſervant de leur penchant pour le plaiſir, afin de les captiver & des les inſtruire. Je leur fis repreſenter dans ces ſpectacles les funeſtes ſuites de leur deſunion & de tous les vices ennemis de la ſocieté, les hommes aſſemblés dans un même lieu paſſoient ainſi des heures entieres a entendre une morale ſublime, ils auroient été choqués des preceptes & des maximes, il falloit les eclairer, les reunir & les corriger ſous pretexte de les amuſer, &c.

ſam den Schaum des Pöbels findet. In einem ſolchen Rufe ſtehen ſie wenigſtens ſo wohl bey allen Ausländern, als auch denen meiſten Einheimiſchen. Jedoch will ich dadurch keinesweges behaupten, daß es nicht beſſere geben könne, dieweil ich noch keine andere geſehen, vielweniger gedenke ich durch gegenwärtiges Urtheil rechtſchaffenen Leuten zu nahe zu reden. Gleichwie aber dieſes zu unſerer Sache gar nichts thut, ſo halte mich auch dabey nicht auf, zumahlen da ich fürchte, man könne mir ein und anderes Exempel eines Schwärmers, oder die Näſſe allzuviel liebenden Rohrdommels unter denen Sängern auch erweiſen.

Wenn nun aus allem angeführten erhellet, daß der Vorzug der Comödien vor denen Opern noch eben ſo gar ausgemacht nicht iſt, ſo gereichet die öftere und koſtbare Veränderung des Schauplatzes und des Machinenwerkes denen letztern ebenfalls nicht zum Nachtheile. Sie erweiſen vielmehr, daß die vornehmſten Künſte, nämlich die Mahlerey, Mechanik, Bau- und Perſpektivkunſt, Muſik, Tanz und Erfindungskunſt in Kleidern, Feuerwerkerey, Poeſie und Redner Vortheile ihr beſtes mit geſammten Kräften anwenden und ſich vereinbaren, um des Zuſchauers Sinn und Gemüthe zu ergetzen und ihm ein prächtiges Fabel oder Dichtwerk vorzubilden, wenn zu gleicher Zeit ihm eine löbliche Heldenthat nach hergebrachter oder hypothetiſcher Wahrſcheinlichkeit zur Nachahmung tugendhafter und guter Sitten vorgeſtellet wird. Wollten aber die wegrutſchende Palläſte und fliegende Abentheuer ſein in

die Wahrſcheinlichkeit gar zu zärtlich verliebtes Auge verletzen, ſo will ihn erinnern, daß es in allen poetiſchen Geſchichtsbeſchreibungen nicht anders hergehet. Der Verfaſſer erbittet ſich darinn den Beyſtand einer Gottheit, dieſe kommt in Wolken, und ſtärket ihn, führet ihn bey dem Schopfe durch die Lüfte, und da geſchiehet, ich weiß nicht alle, was für Wunderſachen, welches alles er ſo deutlich, als ob es itzo geſchähe und vorgienge, beſchreibet, ſo ferne, er es anders recht machen will. Wollte man aber ſagen, es gelte der Schluß von andern Poeſien auf die theatraliſche nicht wohl, ſo antworte, daß ich nicht weiß warum? Alle ſind Gedichte, *) das iſt, Erfin-

*) Die Uebereinkommung oder die Vergleichung derer dramatiſchen mit anderen epiſchen Gedichten giebt uns der vorangezogene Verfaſſer Ramſay in Voyages de Cyrus p. 182. nebſt dem Hauptendzwecke den ein theatraliſcher Dichter haben ſoll, folgendermaſſen wohl zu erkennen, wenn er dabey noch über das behauptet, daß ungewöhnliche, wunderbare und ſeltſame Dinge auf dem Schauplatze eigentlich vorgeſtellet werden müſſen, und den Solon alſo ſprechen läſſet: Le theatre eſt un tableau vivant des vertus & des paſſions humaines. L'eſprit trompé par l' imitation croit voir les objets. Vous avez lû autrefois notre poete Homere, on n'a fait que racourcir le poeme epique pour compoſer le dramatique, l'un eſt une action reiterée, l'autre eſt une action repreſentée. L'un raconte le triomphe ſucceſſif de la vertû ſur les vices & ſur la fortune. L' autre fait voir les maux inopinés, cauſés par les paſſions. Dans l'un on peut prodiguer le merveilleux & le ſurnaturel, parce qu'il s'agit des actions he-

Erfindungen, Vorgebungen, ꝛc. ſchweifet nun ein Poet in ſeiner Bemühung eine Geſchichte recht natürlich vorzuſtellen, gegen die Wahrſcheinlichkeit ſo übernatürlich aus, ja gereichet dieſes ihm vielmehr zum Lobe, als einem Vorwurfe, und bemäntelt man es alsdann mit der ſo genannten hypothetiſchen Wahrſcheinlichkeit, *) warum ſoll es in denen Singge-

roiques, que les Dieux ſeuls inſpirent, dans l'autre il faut joindre le ſurprenant au ſimple & montrer le jeu naturel des paſſions humaines, en entaſſant merveilles ſur merveilles. On transporte l'eſprit au delà des bornes de la nature, mais on ne fait qu' exciter l'admiration en peignant au contraire les effets, que les vertus & les vices produiſent au dehors & au dedans de nous. On rammene l'homme a lui même, & l'on intereſſe le coeur en amuſant l'eſprit. &c.

*) Man hat ſich allhier und vorher dieſes Wortes vermuthlich mit eben dem Rechte bedienet, als damit die gröſtenUnwahrſcheinlichkeiten in Fabeln vertheidiget und gut geheiſſen werden. Daß Thiere, Bäume, Berge und allerley lebloſe Dinge, ja Werke die nur im menſchlichen Gehirne ein Etwas ſind, reden, gehen, ſtreiten, u. ſ. w. kann der Vernunft nichts weniger als ähnlich heiſſen, iedoch iſt es hergebracht und ſchön, warum ſollte es nun in theatraliſchen Fictionen ſo gar ungereimt ſeyn, daß wunderbare Dinge geſchehen,die man ſonſten nicht ſiehet. Spricht man, die Fabeln hätten ſich durch ihr Alter und ihr eigentliches Weſen, ſo darinnen eben beſtehet, in einen beſſern Beſitz gebracht, und unterſcheideten ſich eben dadurch von andern Gedichten, ſo kann man derer Opern Herkommen, wie oben erwähnet, auch nicht ſo genau wiſſen, und eine Art von einer ſolchen Wahrſcheinlichkeit ihnen ebenfalls zukommen laſſen,

dichten allein eine Schande ſeyn? Bilden und ſtellen doch die Tragödien nnd comiſche Spiele Straſſen und Zimm:r auf Tuch gemahlt ebenfalls vor, ſoll da die Vernunft nicht auch denken, es ſey was verſtelltes. Ja, ſpricht man, die laufen aber nicht ſichtbarlich davon, wie in Opern. Das iſt wohl gut, aber der uralte G:brauch hat dieſes zur Verwunderung des Zuſchauers nun einmahl ſo hergebracht; alles ſoll darinnen ergetzen, und das Gemüth zur Luſt reizen, keiner aber unter denen Zuſchauern wird mit einer ſo hartnäckigen Liebe zur Aehnlichkeit in den Schauplatz kommen, der nicht zuvor wiſſe, man fingire und ſpiele, und wolle durch allerley Künſte und Vortheile die Sinne vergnügen. Doch kann ich anbey ſelber nicht bergen, daß mir unnöthiges Flug- und Machinenwerk, inſonderheit aber Zaubereyen, als die Zuflucht der Stümper, nicht eben zum beſten gefallen. Soll das Auge durch dergleichen mechaniſche Kunſtſtücke beluſtiget werden, ſo geben prächtige Einzüge, Vermählungen, Opfer, Schlachten, Belagerungen, Turnire und der alten Götter Hiſtorie Gelegenheit genug an die Hand, ohne, daß man nöthig hat auf die läppiſche Knotenlöſung der Zauberey zu fallen. Inzwiſchen iſt die Abſicht hierinnen, zu ergetzen, Verwunderung zu reizen, die Dienſte ſo vieler vereinbarten Künſte zu zeigen, und mit einem Worte zu gefallen; nicht aber Schrecken, Betrübniß, Zähren und Furcht allein zu erregen, wie ſolches die tragiſchen Liebhaber als etwas ſchönes dünket.

Möchte

obgleich ihr eigentliches Weſen von Fabeln und andern Gedichten im übrigen unterſchieden bleibet.

Möchte man aber fragen: was kriegt der Verſtand dabey zu gedenken? ſo erwiedert man: dasjenige, was er bey Anſchauung aller Künſte zu denken hat. Was bekommt doch der Verſtand bey dem Betrachten einer ſchönen verfertigten Statue, eines annehmlichen Gartens, eines künſtlichen Gemäldes oder Gebäudes, einer meiſterlichen Goldarbeit zu gedenken? Dasjenige, daß es ſchön und hoch zu ſchätzen ſey, gleichwie es in allen Künſten auf kein anderes Denken angeſehen iſt.

Hiernechſt muß ein tüchtiger Opernſchreiber aus der Sittenlehre und denen Regeln der Klugheit zu leben das Erbauliche und Lehrende als den Hauptendzweck nicht vergeſſen, ſo hat der Verſtand bey der Augen und Ohrenluſt, das ſeine vollkömmlich auch. Alles dieſes findet man alſo in Opern beyſammen, aber in keinen tragiſchen und comiſchen Spielen. Alles dieſes wiſſen auch vernünftige Operndichter zur Beluſtigung wahrer Kenner von allen Künſten, und nicht nur derjenigen, die eine alleiſt ſchätzen und andere aus Unwiſſenheit ſchmähen, geſchicklich anzubringen. Fragte man nunmehr aber, wo dann dieſe, bey der Menge ſo vieles unnützen Zeuges, das den Nahmen einer Opera nicht verdienet, zu finden ſeyn, ſo gebe ihm zur Antwort, daß ich mich wohl erinnere, dergleichen in allen Sprachen gefunden zu haben, auch davon ein vollſtändiges Verzeichnis geben werde, ſo bald man mir das Regiſter derer nichtswürdigen zugeſtellet haben wird. Sollte mir das erſte nun eine Schwierigkeit geben, ſo würde das andere ohne Zweifel etwas mißlich ſeyn, obgleich es, wie ich fürchte, mehr Papier als das

Meinige erfordern würde. Geſtehe ich aber hiedurch ſelber, daß es mehr tadelhafte als gute gebe, ſo hebt es deswegen den Wehrt derer Singſpiele an und für ſich nicht auf; giebt es doch mehr böſe als gute Menſchen in der Welt, es fällt aber darum der Wehrt der Tugend nicht hinweg. Wendete man nun gleich dagegen ein, daß wir bey der gegenwärtigen Vertheidigung an den Tag legten; daß unſer Geſchmack bey weitem nicht ſo geläutert ſey, als bey benachbahrten Völkern, worunter viele gelehrte Köpfe die Opern gänzlich verworfen, ſo wäre iedennoch auch dieſes Unterſuchens wehrt, wenn man es anders für verantwortlich hielte, den Leſer nach ſo vielen Umſchweifen, mit gröſſerer Weitläuftigkeit zu überladen. Jedoch kürzlich etwas davon zu gedenken, ſo kann man aus dem vorhergehenden leichtlich urtheilen, daß man aus etlicher blinden Liebe zu Tragödien ihren Geſchmack deswegen nicht für erlauchter hält, als anderer, welche die Singſpiele darneben in ihren Würden laſſen, von welchen letztern man bereits eine ziemliche Anzahl von Schriftſtellen zuſammen geſuchet hatte. Was würden ſie aber helfen, da man billig der Meynung iſt, daß, was mit Vernunftſchlüſſen nicht kann bewähret werden, durch Beyfälle derer Scribenten zu einer ſchlechten Wahrheit gebracht werden könne. Vielmahls ſchrieb ein partheyiſcher, oder wohl gar erkaufter Kiel etwas, das ohne dieſe Umſtände vielleicht nicht in die Welt gekommen wäre. *) Vielmahls reichten die Schwingen eines Dich-

*) Wenn man gleich dieſen Umſtand von etlichen Verächtern derer Opern allhier mit Vorbedacht ver-

Dichters wegen Ermangelung und Unwiſſenheit anderer beyhelfenden Künſte nicht zu, daß er ſich daran zu wagen getrauet, aus Mißgunſt aber gegen andere, ſo dieſes vielleicht hatten, die Sache lieber zu verkleinern ſuchte. *) Vielmahls litte ihr eingebildeter Hochmuth nicht, daß ſie ſich durch Künſtler, ſo mit zu Singſpielen gehören, was einreden laſſen woll-

ſchweigen will, ſo kann man iedoch den St. Evremont, Racine und den engelländiſchen Spectator mit Fuge einer ſichern Partheylichkeit beſchuldigen, indem ſie tragiſche und comiſche Stücke ſelber vorher geſchrieben, ehe ſie ihr unglimpfliches Urtheil von Singegedichten gegeben. Weil ſie nun den Abbruch, den die Opern ihren Stücken mehrentheils gethan, mit ſcheelen Augen angeſehen, ſo konnte wohl ihre Critik nicht anders als ungeneigt für die erſtern ausfallen. Ueber das ſtehet inſonderheit St. Evremont mit vollem Rechte in dem Verdachte, daß er ſich darinnen eine beſondere Ehre geſucht, dasjenige, was andere gut heiſſen, zu vernichten.

*) Hierunter kann man, nach dem Zeugniſſe vieler Franzoſen, den la Bruyere nicht ohne Grund ſetzen, die ihm mit vielen ſehr heftigen Spöttereyen ſeine unzulänglichen Behauptungen und ſeinen Dünkelwitz vorgerücket haben. Der einige ſo genannte Marville in melanges d'hiſtoire & de litterature, 8 Pariſ. 1725. I. Vol. von p. 399 bis 426. ſoll genug ſeyn, dieſes zu beſtätigen, allwo er Stück für Stück, die Lobrede des Mr. Menage, die er dieſem Verfaſſer beygeleget, durchgehet, widerleget und recht gründlich durchziehet. Er erwähnet p. 401. daſelbſten eben die Stelle, die in der critiſchen Dichtkunſt p. 607. von denen Opern angeführet iſt, ſetzet aber hinzu: Regardés un peu, combien il faut faire de depenſe & mettre des choſes en oeuvre pour avoir l'

wollten. *) Vielmahls war es auch ein unmäßiger Trieb zur Critique, damit man mit ſeinem Witze, in Beurtheilung anderer, alle Mercures, Journales und Bücherauszüge überhäufen könne. Mit welchem Ekel aber unpartheyiſche Augen dergleichen nur allzu-

avantage, je ne dis pas de divertir (car l'entrepriſe ne ſeroit pas humaine) mais d'ennuier Mr. de la Bruyere. Ne ſeroit ce point pour faire vailler ce galant homme & l'endormir, que le Roi auroit depenſé des millions & des millions à bâtir Verſailles & Marly? Hieraus erkenne man, ob der vermeynte Wehrmann tüchtig ſey, derer Singgedichte Wehrt zu ſchmählern?

*) Daß der angeführte Boileau hierunter zu zählen ſey, erweiſen abermahl viele franzöſiſche und holländiſche Scribenten. Die einzige Stelle, ſo ſich in der franzöſiſchen Ueberſetzung der menkiſchen Charletaneria erudit. 8. a la Haye 1721. p. 164. in not. findet, kann genug ſeyn, dieſes zu erweiſen, wenn es von Boileau daſelbſten alſo heiſſet: Mais voici ce qui m'etonne, c'eſt qui ſe ſoit trouvé un poete & même un de plus orgueilleux & de plus entetés de lui même, qui ait pû avouer, qu'un bon poete n'eſt pas plus neceſſaire a un état qu'un bon joueur de quilles, &c. Thut nun zwar der letzte Umſtand zu unſerm Beweiſe nichts, ſo erhärten ihn doch die erſtere Beſchreibungen. Uebrigens achtet man für überflüßig, die andern gegengeſinnten Schriftſtellen zu widerlegen, angeſehen, die meiſten gegen des Quinauts zum Theil ſchlechte und fehlerhafte Opern gegangen, eben als wie Neukirch nur von böſen venetianiſchen redet, derowegen aber ſind ſie nicht alle ſo, und derentwegen giebt es nicht gar keine gute.

zuweitläuftiges Zeug angeſehen, lieſet man ebenfalls nicht ſelten. Oefters hätte wohl die Vernunſt bey dem Federkriege ſolcher Gegner ſagen mögen, wenn ein ieder verſchiedentlich ein theatraliſches Stück auf ſeiner Goldwage abgezogen, beyde könnten recht haben. In Dingen von Geſchmacke gehet es auch nicht anders. Nehmen wir dieſes Wort phyſice, ſo giebt es uns kein verwerfliches Gleichniß ab. Das gemeine Sprüchwort ſagt: man ſolle nicht darüber ſtreiten; und es kann einem das ſüſſe, einem andern das ſauerſüſſe, einem dritten das bitterliche, und ſo mehr, am allervorzüglichſten und beſten dünken, immittelſt ieder recht haben. Ja, ſpricht man, die Vernunft müſſe es doch entſcheiden, und dieſem ſtehet man nicht ab, wenn es nur damit nicht ſo beſchaffen wäre, daß eben dieſelbe, nachdem man es anſiehet, nicht auf mehr als einer Seite ſtatt finden könnte.

Bisher habe ich meiſtens auf franzöſiſche Schriften abgezielet, wäre es aber ſo unbeſugt, wenn ich auch aus denen Stellen gedachter critiſchen Dichtkunſt das letztere Abſehen auch vermuthete? Sollte ich darum den Geſchmack unſers Vaterlandes für weit erlauchterer halten, wenn wir fein öfters Gelegenheit fänden, alle Zeitungen und Monatblätter mit delphiſchen Urtheilen über deutſche Tragödien anzufüllen? Selbe auch in der nunmehr beliebten Schreibart, nämlich der heimlich beiſſenden, an den Tag zulegen? oder in Nachahmung derer Franzoſen uns über Kleinigkeiten zu balgen? Ich meines wenigen Ortes kann es ſicherlich nicht ſehen, und will minder froh ſeyn oder wünſchen, daß das Opern-

weſen in Deutſchland mehr und mehr in Ab= hingegen die Trauerſpiele in das Aufnehmen kommen. Mein Wunſch wäre vielmehr, daß alle Künſte und Wiſſenſchaften immer wüchſen, und wir das ſo genannte Meiſterſtück menſchlicher Erfindungskunſt, den Zuſammenfluß aller poetiſchen und muſikaliſchen Schönheiten, den Sammelplatz aller ſinnlichen Ergetzlichkeiten nicht verlöhren oder untergehen lieſſen. Mag dieſes zu Leipzig aus weit andern Urſachen als dem zunehmenden Geſchmacke geſchehen ſeyn, ſo iſt es an mehreren Orten als p. 613. gedachten Buches meldet, empor gekommen, und dörfte wohl von groſſen, ja denen größten Häuptern unſers Vaterlandes nicht ſo geringe, als man glaubet, geſchätzet werden.

Daß übrigens ein ieder nach ſeinem Gutfinden denket und ſchreibet, giebt man billigermaſſen zu, wenn man aber aus Mangel des Begriffes andere vernichtet, das halte ich allerdings Widerlegens werth, und das war die Urſache dieſer mir unter den Händen erwachſenen Rede. Mich deucht aber, der Leſer werde lächelnd mir noch eine vorrücken können, die vermuthlich ſo lauten möchte: In dieſer Sammlung von Gedichten iſt auch eine Opera. Ja wohl, und derentwegen ſehe ich ſchon im Geiſte das Buch zuſchlagen und wegwerfen. Ich muß aber dabey geſtehen, daß das Leſen und Belieben an griechiſchen Geſchichten mich vor mehr als einem Jahre dazu verleitet. Selbiger Zeit wurde man zum Operndichten ermahnet, und dem habe ich alſo damahlen zu folgen mich unterfangen. Nunmehr aber, da dieſe Arbeit Anſtoß leidet, und unter das alte Eiſen kom-

kommen ſoll, ſo reuet es mich. Jedennoch aber laſſe dieſe poetiſche Mißgeburt (daß ich mit der angezogenen Dichtkunſt rede) nicht weg, und gebe ihr nach denen rechten Kindern, wie billig, die letzte Stelle im Buche, dieweil ich mir ſchmeichle, es möchte wenigſtens ein noch brauchbares Leſeſtück abgeben können, wenn es den Strich eines vollkommenen Singegedichtes nicht hält. Die Einheit der Zeit fället mir ſo gleich auf das Herz, wie imgleichen die Länge der Geſchichte, die Anzahl der Perſonen, und wer weiß es alles was noch mehr. Hätte die Verachtung derer Opern mich anitzo nicht abgeſchrecket, ſo hätte es vielleicht von neuem durchgeſehen, allein da dieſe Dinge keines Augenmerks mehr werth geſchätzet werden wollen, ſo nehme mir die Mühe nicht. Genug, wenn mein Hauptendzweck zu lehren an etlichen Stellen ſichtbar wird.

Zum Glücke habe ſie pur Deutſch verfaſſet, und keinen Miſchmaſch von Sprachen, das mir niemahlen gefallen, daraus gemacht. Ob ich aber nicht eine poetiſche Sünde mit meinen italieniſchen hiebey befindlichen Cantaten begangen, das wäre eine andere Frage. Es ſind Gedichte, folglich können ſie auch mit meinen andern, ſo hinkend als ſie auch ſeyn mögen, denen Liebhabern der Singekunſt zu Gefallen mit unterlaufen. Das ofterwehnte critiſche Werk ſagt p. 327. daß in denen älteſten Zeiten alle Dichter Sänger geweſen. Wollte man nun alles nach dem alten Maasſtabe nehmen, und nichts gut heiſſen, als was damahlen bräuchlich war, ſo könnte man eben eine ſolche Strafpredigt über dieſen Umſtand, wie andere über Ariſtotelis Poetik machen, ich

beſcheide mich aber, daß die Zeiten den Gebrauch ändern. Genug, wenn Dichter einige Kenntnis von der ihr ſo nahe verſchwiſterten Kunſt, und keinen Widerwillen gegen dieſelbe haben.

Doch da ich von dem Singen gleich itzo Erwehnung gethan, ſo kann ich nicht umhin, zu Vertheidigung meiner italieniſchen Cantaten, einer Meynung zu gedenken, die vielleicht ſo viel, als mein vorhergehendes dem Anſtoſſe unterworfen ſeyn möchte. Vertheidiger unſer Mutterſprache gerathen einmüthig in Zorn, wenn man ſelbige andern in der Würde nachſetzen will. Ich ſelber bin ja nicht der letzte, der ihr nach ſeinem Vermögen in allen Stücken das Wort ſpricht, und ſich über die nicht genug zu preiſende Bemühung etlicher löblicher Geſellſchafften, ſo dieſelbe noch mehr in Aufnahme zu bringen ſich höchſtrühmlich angelegen ſeyn laſſen, auf das empfindlichſte erfreuet. Jedoch will mich eine lange Erfahrung einer ſichern Wahrheit dergeſtalt überzeugen, daß ich ſie zufällig allhier nicht mit Stillſchweigen übergehen kann. Die Rede iſt hier von Singgedichten, derohalben ſpreche auch blos allein von dieſem Gebrauche, und dazu kann ich ſie, nämlich unſere Mutterſprache, eben ſo tauglich als andere nicht halten. Ich will meine Urſachen anführen, und es alsdenn allen erfahrnen Unpartheyiſchen überlaſſen. Ich unterſuche aber dabey nicht, ob eine Sprache in ihrem Ausdrucke, in ihrer Kürze, Anmuth, Reichthume und Bündigkeit Vorzug vor einer andern habe, ſondern ich ſetze nur dieſes zum Grunde, daß eine iede Sprache, die ſich derer lautenden Buchſtaben i und u ſo viel, ja mehr, als derer anderen a, e

und

und o bedienet, nicht ſo tauglich zu der Muſik ſey, als eine, die das Gegentheil hat, weil jene dem Ohre widerlich, und dieſe hergegen angenehm ſind. Ich ſage ferner, daß iede Sprache, die in ihren Wörtern einen häufigen Zuſammenlauf von Conſonanten oder mitlautenden Buchſtaben braucht, weniger geſchickt zum Singen, als eine andere ſey, die dieſe Härte nicht hat. Gleichwie auch imgleichen diejenige Sprache, die mehr viel als einſylbige Wörter hat, ſich am beſten zu der erwähnten Sache ſchicket. Wollten wir nun die geläufigſten europäiſchen Sprachen durchgehen, ſo finden wir, daß, nach obigen Sätzen, keine zu der Muſik dienlicher ſey, als die Italieniſche, nach derſelben die todte Sprache, nämlich die Lateiniſche, ſo aber heut zu Tage nicht anders als zu gewiſſen Kirchenſtücken gebräuchlich iſt. Auf die erwehnte laſſe ich die Spaniſche, ſo dann die Franzöſiſche, nunmehr aber erſt die Deutſche, Engelländiſche, Nordiſche und andere Sprachen folgen, die mit ihren zwingen, quetſchen, liſpeln, verſchlucken, und ſo mehr, nicht ohne Mühe aus dem Halſe rutſchen. Je weniger die Zunge gebunden, der Mund geſchloſſen, und die Muskeln des Halſes angeſtrenget ſind, ie deutlicher, ungezwungener, leichter und annehmlicher läſſet ſich eine Sprache gebrauchen. Erwäget man nun unſere ohnzähliche mit Conſonanten und denen Vocalbuchſtaben i und u gepfropften Worte, hergegen derer Italiener gelinde und mit offenem Munde mehrentheils ausgeſprochene Reden, ſo daucht mich, man müſſe ſehr hartnäckig oder eingenommen ſeyn, wenn man die letzte der erſten nicht vorziehen wollte. So wenig die ge-

meine thörigte Liebe für fremde Sachen mich dieſes behaupten macht, ſo wenig befremdet mich auch, wenn bey rechten Muſikverſtändigen deutſche Texte nicht ſonderlich geachtet werden. Ich laſſe es alſo ſelber gelten, daß das weichliche Welſche in dieſem Stücke dem männlichen Deutſchen vorgehe, und dieſes war eigentlich der Antrieb, wodurch ich das Herze gefaſſet, mit meinen italieniſchen Cantaten unter denen Deutſchen zum Vorſcheine zu kommen, obgleich eines beſcheidenen Prof. Poeſeos zu Helmſtädt weyland Herrn Lyſers Diſſert. de poeſi, diſciplinarum principe, 4. 1720. p. 6. Warnung mir öfters im Wege geſtanden, wenn er ſpricht: Solœciſmos conſtructio referet, niſi indolem linguæ exacte calluerit poeta &c. Trifft mich nun dieſer Vorwurf, ohnerachtet mein ehemahliger langer Aufenthalt in fremden Landen mir etwas ſchmeichlen wollte, ſo will ich mich iedennoch als einen Ausländer gerne für ſchuldig erkennen und geſtehen, daß verſchiedene wohl bekannte Componiſten ſie ſchon längſtens in Händen gehabt, und ſolche ohne gegenwärtige Herausgabe dennoch bekannt geworden.

Dieſes iſt endlich alles und genug, ja vielmehr zu viel, was ich bey dieſer geringen Nebenarbeit dem geneigten Leſer zum voraus zu ſagen für rathſam erachtet habe; Welchen Nahmen ich ihr mit Vorbedacht gegeben, weil es Dinge ſind, wovon ich eben mein Hauptwerk nicht mache.

Non equidem hoc ſtudeo, bullatis ut mihi nugis
Pagina turgeſcat, dare pondus idonea fumo.

Perſ. Sat. V. 19.

II. Fort-

II.

Fortſetzung von Chriſtoph Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der muſikaliſchen Compoſition, dem mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilten critiſchen Muſiko erwieſen.

§. 88.

Der Königinn aller Wiſſenſchaften eine weitläuftige Lobrede hier zu halten, würde eben ſo viel ſeyn, als wenn ich meine Leſer beſchuldigen wollte, ob hätten ſie aus der alten und neuen Geſchichte der Gelehrſamkeit noch nicht erkannt, daß die Mathematik allen Wiſſenſchaften und Künſten iederzeit höchſtnützlich geweſen ſey. Vielmehr läſſet ſich aus dieſer Anzeige ſchon muthmaßen, daß die vornehmſten mathematiſchen Wiſſenſchaften, eben ſowohl wie die philoſophiſchen, den Anfängern der muſikaliſchen Compoſition mit gutem Rath und That reichlich an die Hand gehen, woferne ſie gehörig darum erſuchet werden. Ich habe zwar wegen dieſer wichtigen Sache meinen Sinn ſchon hin und wieder beyläufig zu erkennen gegeben: Allein mein obiges Verſprechen erfordert, mich darüber ausführlicher zu erklären. Demnach werde ich **erſtlich** die unterſchiedenen Gattungen derer Herren Componiſten beſchreiben; **zweytens** den richtigſten Weg zeigen, auf welchem ein Anfänger der muſikaliſchen Compoſition, vermittelſt einiger mathematiſch-philoſophiſchen Wiſſenſchaften, zur menſchmöglichen Vollkommenheit gelangen kann. **Drit-**

tens und zum Beſchluß will ich dem critiſchen Muſiko wegen des 71 und 72ſten Stückes die ſich ausgebetene Gerechtigkeit nach Verdienſt wiederfahren laſſen.

§. 89. In Deutſchland ſind kaum ſo viel Städte und Dörfer als Componiſten. Dieſe zerſtreuete Herren haben mich, wider ihren Willen, einer großen Mühe überhoben, da ſie ſich in folgende ſieben Claſſen geſtellet:

In der	VII	Claſſe ſind die	Phantaſirenden.
	VI		Traurigmacher.
	V		Luſtigmacher.
	IIII		Tongrübler.
	III		Wortklauber.
	II		Wortausleger u. Tonforſcher.
	I		vollkommene Componiſten.

Es würde mir ein leichtes ſeyn, aus den fünf unterſten Claſſen wenigſtens einen ſo abzuſchildern, daß ſelbiger, ohne beygeſetzten Namen, deutlich erkennet werden könnte. Allein wegen eines daher zu beſorgenden lächerlichen Rangſtreites, will ich nur etliche ihrer verwerflichen Eigenſchaften kürzlich anzeigen.

§. 90. Die Septimaner ſchreiben ohne einzige Ueberlegung auf das Papier, was ihnen einfällt. Die meiſten haben gemeiniglich weiter nichts, als auf dem Clavier oder einem andern Inſtrumente etwas ſpielen, die wenigſten aber gut ſingen gelernet. Hören ſie eines berühmten Mannes Muſik, ſo wollen ſie gleich für Compoſitionseifer berſten. Ihr wildes Feuer treibet ſie an, binnen zwo Stunden eine Can-

tata,

tata, ein Concert, oder ein Kirchenſtück zu verfertigen, und wider ihren Willen einen vielfachen Diebſtahl zu begehen. Haben ſie alsdenn Gelegenheit, ihren Miſchmaſch hören zu laſſen, ſo werden ſie nicht böſe, wenn der unvernünftige Pöbel ſie öffentlich für erfindungsvolle Componiſten ſchilt. Weil aber ihr Notenwerk nur aus blinden Einfällen entſtanden iſt, ſo nennet man ſie billig auslachenswerthe **Phantaſten.**

§. 91. Die **Sextaner** holen ihren Notenkram ebenfalls nur von der trüglichen Einbildungskraft, und vermeynen deswegen die beſten zu ſeyn: weil ſie es für eine muſikaliſche Sünde halten, andere Noten als vier Viertel und ſelten etliche Achtel hören zu laſſen. An den $\frac{3}{4}$ oder andere Takte wagen ſie ſich nicht, bis das Kirmesfeſt herbeykommt, oder eine Brautmeſſe vorfällt. Ihre Zuhörer durchblättern unterdeſſen die Bibel oder das Geſangbuch. Einige reden von neuen Zeitungen. Andere nehmen von dieſen betrübten Umſtänden Anlaß, die Muſik überhaupt aus dem Tempel zu verwünſchen. Treffliche Früchte der geſuchten Andacht! Jedoch getroſt: denn man verſpüret iezt mit Vergnügen, daß dieſe **traurige** oder vielmehr **frommtumme** Claſſe merklich abnimmt, und endlich gar eingehen wird.

§. 92. Die **Qvintaner** werden ſonderlich von den Stadtpfeifergeſellen heimlich gelobet, und von andern luſtigen Brüdern öffentlich auf dem Teller bezahlet. Ein gebrochener Menuet ohne annehmliche Melodie, eine ungemeſſene Polonoiſe, ein ſummender Mourky, ein flüchtiger Marche, ein hinkender Schäfertanz und dergleichen ſchöne Sächelgen ma-

chen gemeiniglich den größten Theil ihrer Künſte aus. Hat ein ſolcher luſtiger Kauz Gelegenheit, ein Kirchenſtück zu verfertigen und aufzuführen, ſo klingt es ſo ſchöne, daß aufmerkſame Zuhörer vor Unluſt zu huſten anfangen müſſen. Zeiget man ihm, daß ſolch Verfahren wider die Ernſthaftigkeit des Kirchenſtyls ſtreite; ſo antwortet er: Die Muſik muß durchgehends lebhaft eingerichtet ſeyn, ſonſt ſchlafen die Zuhörer drüber ein. Ich bin eben dieſer Meynung, und habe die Ehre, ihm hiermit öffentlich zu ſagen, daß er bey ſo bewandten Umſtänden nimmermehr eine lebhafte Muſik zuwege bringet, ſondern lediglich ein wilder **Luſtigmacher** bleibet.

§. 93. Die **Qvartaner** haben, als geſchworne Feinde der holden Melodie, nicht nur die von wahren Muſikverwandten geſuchte Verbeſſerung der edlen Tonkunſt durch mancherley harmoniſche Künſteleyen lange aufgehalten, ſondern auch ſeit einiger Zeit ſich unterſtehen wollen, durch ungegründete Verwechſelung der Generum modulandi, und durch widernatürliche Ausſchweifungen von einer Tonart zur andern, das harmoniſch erſchaffene Gehör vernünftiger Menſchen zu teuſchen. So gewiß aber ein ieder ſehen kann, daß ein **Trapezium** und ein gleichſeitiger Triangel zweyerley Dinge ſind; eben ſo gewiß kann man bey gewaltſamer Verwechſelung der Tonarten hören, daß eine der andern widerſpreche. Folglich bemühen ſich die **Tongrübler** vergebens, die Natur zu teuſchen.

§. 94. Die **Terzianer** ſuchen ein oder zwey Worte, welche ihnen am wichtigſten ſcheinen, mit Tonen auszudrücken. Sagt der Poet: Mein Vergnügen

iſt

iſt verſchwunden, u. ſ. w. ſo machen ſie mit den Inſtrumenten vorher ein langwieriges Lärmen, daß denen Zuhörern angſt und bange wird, ehe dieſes unvernünftige Vergnügen vorbey iſt. Hat der Poet geſchrieben: Weicht, nagende Sorgen, ihr Henker der Sinnen! ſo müſſen die darüber geſetzte Töne klingen, als wenn zwey Hunde an einem Knochen nagen wollen, oder Judas Iſcharioth muß eine erbärmliche Sarabande tanzen. In dieſer **dritten Claſſe** befinden ſich auch die unbeſonnene **Sylbendehner**; ingleichen diejenigen, welche das **Kyrie eleiſon! Amen! Hoſianna! Hallelujah!** u. dgl. mehr als dreyßigmal wiederholen.

§. 95. In den bisher beſchriebenen fünf **Unterclaſſen** finden ſich auch öfters unbedungene und verwegene **Nachſchreiber**, welche aus neunerley Stücken das zehnte machen. Zeiget man einem ſolchen laſtbaren Componaſter, daß er hin und wieder mit fremden Kälbern gepflüget, und nicht nur etwa ein Comma, Reminiſcentiæ Gratia, ſondern ganze Sätze von 20 bis 30 Takten ausgeſchmieret; ſo läugnet er ſolches erſt: nachgehends aber fordert er noch großen Dank dafür, daß er fremde Erfindungen, nach ſeiner Einbildung, mit mehrerm Nachdrucke und nach der neueſten Mode ausgearbeitet habe. Lahme Entſchuldigung! Kann der Herr = = = nicht ſelbſt was tüchtiges erfinden, und ſelbiges gehörig ausarbeiten? Kann ein ſolcher **Nachſchreiber** ſein reichliches Jahrgeld wohl mit gutem Gewiſſen und ohne Schande einnehmen? Es iſt nur zu verwundern, daß ein ſolcher elender Held bey ſeiner obengedachten zehenſachen Arbeit noch Zeit übrig hat, eine Menge

grober Schwefelhölzer zu verfertigen, welche er dem weltbekannten Erzſpötter zur Meſſe ſchenket, und womit dieſer ſein verroſtetes Geſchütz zwar ſtark ladet, aber nicht dabey vermuthet, daß bey deſſelben Losbrennung der ganze Plunder zerſpringet, ihn und ſeinen Geſellen gewaltig beſchädiget, hingegen das mit Unſchuld und Großmuth bewaffnete Ziel weit verfehlet.

§. 96. Noch ein Stückgen, das viel luſtiger klinget: Vor zwey Jahren ließ ſich ein mediciniſcher Einfaltspinſel zu H = = von einem begüterten Bauer mit einem Ducaten beſtechen, aus allen in der Apotheke befindlichen Gefäſſen, eine Arzeney von zwo Kannen für alle Krankheiten zu verfertigen. Wie nun die erfolgte Wirkung eher gedacht als beſchrieben werden kann; alſo braucht es keines Beweiſes, daß die im 90 bis 95ſten §. abgemalte fünf unterſte Claſſen der Componiſten bey ihrer Arbeit eben ſo wie obiger Apothekenfeger verfahren.

§. 97. Die **Secundaner** haben vor allen bisher beſchriebenen Componiſten den Vorzug. Sie geben fleißig acht, was in dem melodiſchen Vorſaal von Zeit zu Zeit vorgehet. Mit der Harmonie wiſſen ſie auch mancherley Meiſterſpiele anzufangen. Weil ſie überdis mit der Philoſophie überhaupt, wie insbeſondere mit der Sittenlehre; ingleichen mit der Dicht- und Redekunſt in ziemlicher Freundſchaft ſtehen; ſo haben ſie iedesmal Erlaubniß, von der abzuſchildernden Gemüthsneigung ſich einen klaren, niemals aber einen vollſtändigen, Abriß zu machen. Hierdurch geſtehen ſie ſtillſchweigend, daß ſie in ihren jüngern Jahren von dem Stoffe der Muſik keine vollkommene Erkennt-

kenntniß erlanget, weil man ihnen nämlich die hierbey unentbehrlichen mathematiſchen Wiſſenſchaften verheelet, ja gar verboten. Sie geſtehen alſo auch, daß ſie von Zeit zu Zeit nur einige Tonwege bemerken, welche zu freudigen oder traurigen Vorſtellungen überhaupt nicht undienlich ſind. Dieſe kluge **Wortausleger** und witzige **Tonforſcher** finden, wegen ihrer langwierigen Erfahrung, in der **oberſten Claſſe** als ehrwürdige Beyſitzer iederzeit die wohlverdienten Ehrenſtellen.

§. 98. Ein **Primaner** oder **vollkommener Componiſt muß den practiſchen Muſicis durch bekannte Zeichen anzudeuten wiſſen, wie ſie, vermittelſt ſeiner auf den harmoniſchen Dreyklang, nach und neben einander, gegründeten Tonordnungen dieſen oder jenen Affect erregen oder ſtillen ſollen.** Wie ſich nun aus dieſer Erklärung alles herleiten läſſet, was zur muſikaliſchen Compoſition gehöret; alſo will ich vorher dem beſorglichen Wortſtreite in möglichſter Kürze vorbauen. Ein ieder Menſch, der Weisheit und Tugend liebet, beſtrebet ſich von Zeit zu Zeit, verſtändiger und gefälliger, oder mit einem Worte: **vollkommener** zu werden. Dieſer auf den vergangenen, gegenwärtigen und künftigen Zuſtand zielende Ausdruck beſiehlet allen angehenden Componiſten, ihr von der gütigen Natur, zur Muſik, erhaltenes Vermögen durch alle darzu gehörige Wiſſenſchaften und unermüdeten Fleiß immer mehr und mehr zu vermehren. Wer dieſes vermag, wird einer von den beſten. Ob es nun gleich wegen unſerer endlichen Umſtände unmöglich iſt, den höchſten Grad der Voll-

kommen-

kommenheit zu erlangen; ſo iſt doch ein ieglicher ſchuldig, nach demſelbigen zu ſtreben: Widrigenfalls bleibet er unter dem verhaßten **mittelmäßigen** Haufen ſtehen. Wer aber da ſtehen bleibet, der gehet gleichſam zurücke. Ein mehrers hiervon iſt in des Herrn **Matthesons** Vorrede zu ſeinem **vollkommenen Capellmeiſter**, S. 1. zu erſehen.

§. 99. Hätten unſere Vorfahren und die noch lebende hervorragende Herren Componiſten das Plus ultra oder die Verbeſſerung der Muſik gänzlich bey Seite geſetzet, ſo dürfte es binnen hundert Jahren nicht viel beſſer klingen, als in den längſt verſtrichenen Zeiten der rauhen **Meiſterſänger**. Sollen ſolche ruhmwürdige Vorgänger keine weiterforſchende Nachfolger haben? Wahrlich! dergleichen Nachläßigkeit würde Schaden und Schande mit ſich bringen. Kann man gleich iezt noch nicht ſolche **Primaner** namhaft machen, wie im vorigen §. verlanget worden, ſo darf doch niemand, ohne ſich wie der critiſche Muſikus lächerlich zu machen, von der iezt noch mangelnden Wirklichkeit einen logicaliſchen Sprung wagen. Meine Abbildung eines **vollkommenen Componiſten** gründet ſich weder auf die vorigen noch iezigen muſikaliſchen Moden, ſondern lediglich auf das Weſen der Muſik, welches mit der Natur aller erſchaffenen Dinge keiner Veränderung unterworfen iſt. Etliche in den vorigen Jahrhunderten abgelebte Componiſten waren beliebte Männer, und behalten noch iezt aus gültigen Urſachen einen guten Nachruhm, obgleich ihnen nicht verkündiget worden, daß nach ihren Zeiten aus der ziemlich verbeſſerten Dicht- und Redekunſt die Muſik auch in etwas würde

ver-

verbeſſert werden. So wenig nun dieſes etwas das Weſen der Muſik erſchöpfet, eben ſo wenig kann es den ietzigen im hohen Anſehn ſtehenden Componiſten nachtheilig ſeyn, wenn in ihrer Gegenwart von denjenigen Mitteln geſprochen und geſchrieben wird, wodurch die Muſik nach und nach zur möglichen Vollkommenheit gebracht werden kann. Denn **ihr Lob wird,** (nach Syrachs Ausſpruche, Cap. 44. v. 12. 14 und 15.) **nicht untergehen. Die Leute reden von ihrer Weisheit, und die Gemeine verkündiget ihr Lob.** Jedoch gnug hiervon! Meine im 88ſten §. gemachte Haupteintheilung befiehlet mir **zweytens,** mit den künſtigen Anfängern der muſikaliſchen Compoſition ein paar Worte zu theilen.

§. 100. Wer ſich der Compoſition wiedmen will, muß ſchon in ſeiner zarten Jugend öfters Kennzeichen von ſich gegeben haben, daß ihn die gütige Natur mit allen darzu benöthigten Gaben reichlich beſchenket habe. Unter dieſen natürlichen Gaben wird, nebſt dem geſunden Leibe, ins beſondere eine ungemeine Fähigkeit zur Singe-Spiel- und Setzkunſt, wie überhaupt zur Gelehrſamkeit verſtanden. Hiernächſt iſt die ſicherſte Probe eines zur Compoſition aufgelegten Naturells, wenn einer ſeine Einfälle, ohne erlangten mündlichen Unterricht, wenigſtens taktmäßig aufſchreiben kann. Wer dieſe Anlage beſitzet, hat Hoffnung ein mehrers zu erwerben, und von dem kann man mit Wahrheit ſagen: Er iſt ein Kind guter Art, und faſt zu allen Wiſſenſchaften aufgelegt. Sollte es ihm etwa an einer guten und dauerhaften Stimme gebrechen, ſo muß er doch die angenehmſte Singe-

art bey der Spiel- und Setzkunſt bald und glücklich nachahmen können. Das Clavier muß ſein Hauptinſtrument ſeyn: denn auf ſelbigem kann man die vornehmſten Umſtände der Muſik am beqvemſten bemerken. Daß es auch ungemein nützlich ſey, richtig geſchriebene Partituren von 2, 3, 4 und mehr Stimmen fleißig durchzugehen, wird ihm die Erfahrung lehren. Jedoch muß er, zur Erſparung der edlen Zeit, ingleichen zur Vermeidung übler Nachrede und anderer gefährlichen Umſtände, ſich nicht lediglich auf die Nachahmungskunſt, noch viel weniger auf den ſogenannten Mutterwitz verlaſſen, ſondern ſelbigen durch die vornehmſten mathematiſchen und philoſophiſchen Wiſſenſchaften ſchärfen und in Ordnung bringen.

§. 101. Da es aber nicht zulänglich iſt, den Anfängern der muſikaliſchen Compoſition ſolche Wiſſenſchaften nur überhaupt anzupreiſen; ſo werde ich nun ins beſondere zeigen, und durch unwiderſprechliche Folgerungen beweiſen, welche Theile der Mathematik und Philoſophie

a) zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verſtandes;
b) zur möglichen Erleichterung der ſehr ſchwer ſcheinenden Lehre von den Gemüthsbewegungen;
c) zur zulänglichen Erkenntniß der mancherley vernehmlichen Tone unentbehrlich ſind.

§. 102. a) **Zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verſtandes iſt,** nach dem Zeugniſſe aller gründlichen Lehrer der Weisheit kein ſicherer Mittel zu finden, als Erſt-

Erſtlich, Matheſis ſimplex, worunter die Arithmetik, Geometrie, Trigonometrie und Algebra verſtanden wird.

Zweytens, aus der theoretiſchen Philoſophie die **Vernunftlehre** (Logica) wie ſie der unſterbliche Wolf und deſſen glückliche Nachfolger in mathemathiſcher Lehrart vorgetragen.

§. 103. So wenig den Anfängern der Compoſition hierdurch aufgebürdet wird, dieſe Wiſſenſchaften auf einmal anzufangen: eben ſo wenig läſſet ſich genau anzeigen, in welchem Jahre dieſer oder jener Theil deutlich begriffen ſeyn müſſe. Aber ſo viel iſt gewiß, daß derjenige zu ſeinem Vorhaben ſich alles gutes verſprechen kann, der vor Verlaſſung der Schule wenigſtens **die Arithmetik und Geometrie** nach mathematiſcher Lehrart erlernet hat. O möchte doch bey allen ſogenannten großen Schulen das höchſtnützliche Geſetz ſeyn, daß kein Schüler die Freyheit haben ſolle, nach der Akademie zu ziehen, bevor er wegen der ietztbenannten zwo mathematiſchen Wiſſenſchaften ſowohl als wegen ſeines übrigen geſammleten Vorraths öffentliche Proben abgelegt hätte! Ich freue mich demnach über die hieſigen hoffnungsvollen Schüler der zwey oberſten Claſſen, welchen nämlich der ſo geehrte als gelehrte Herr **Johann Euſtachius Goldhagen**, hochverdienter Rector des hieſigen Gymnaſii, wie auch der lateiniſchen Geſellſchaft in Jena würdigſtes Mitglied ꝛc. über den **Wolfiſchen Auszug der Arithmetik und Geometrie**, aus eigenem Triebe, wöchentlich viermal treuen Unterricht ertheilet.

§. 104. Hier wird nicht undienlich ſeyn, ſo kürzlich

lich als umſtändlich zu erzählen, welchergeſtalt ein bey der lateiniſchen und griechiſchen Sprache altgewordener Schulregent zu = = = vor ungefähr 20 Jahren, wegen iezt vorhabender Sache, ſeiner Obrigkeit folgende Einwürfe ſchriftlich einſchickte: „Die Mathematik gehöret überhaupt nicht auf das Gymnaſium, weil ſie der Jugend zu ſchwer zu faſſen, und „derowegen in den alten Schulgeſetzen nicht anbefohlen iſt. Die Arithmetik iſt zwar iedermann nützlich; ſie kann aber am füglichſten in der deutſchen „Schule erlernet werden. Die Geometrie kommt „den Landmeſſern lediglich zu. Die Algebra iſt eine „verkünſtelte Arithmetik, und kann nur bey Leſung „einiger alten und neuen mathematiſchen **Sonderlinge** genutzet werden. Hingegen zur Verbeſſerung des Verſtandes iſt **Scharfens** Logica, u. dgl. „ſchon zulänglich, u. ſ. w.“ Wie nun der gute Mann hiermit die Schwäche ſeines Verſtandes und Unerfahrenheit in der Geſchichte der Gelehrſamkeit verrieth: alſo gab er ſich noch mehr blos, als er ſeinen lehrbegierigen Schülern Haß und Groll ſpüren ließ, indem ſie ihm, aus **Wolfs** Vorrede zum **Auszuge der mathematiſchen Wiſſenſchaften** und aus deſſen deutſcher **Vernunftlehre**, etliche hieher gehörige Ausdrücke, mit gehöriger Ehrfurcht und folgender Bedeutung, vorlegten: „Sollte dem Herrn Rector alles dieſes zur Ueberzeugung nicht hinlänglich ſcheinen, ſo ſehen wir uns genöthiget, dieſe Schule mit „einer beſſern zu verwechſeln, u. ſ. w.“ Hierauf erhielten dieſe vernünftige Supplicanten weiter nichts, als folgende gemurmelte Antwort: „Thut, was ihr „wollet, und pränumeriret wegen der Privatſtunden, „wie

„wie gewöhnlich, auf ein halbes Jahr: widrigenfalls „werdet ihr beym Abzuge das benöthigte Zeugniß „nicht erhalten.“ Was deucht meinen Leſern bey dieſen kläglichen Schulumſtänden? Sollten ſolche Begebenheiten, dergleichen noch iezt leider! hin und wieder vorfallen, nicht hauptſächlich verurſachen, daß man an vielen Orten eine erſtaunliche **Menge ſtudierter Ungelehrten** mit ſchönen Kleidern prangen ſiehet?

§. 105. Durch ſolche gefährlich ſcheinende Vorfälle darf ein Compoſitionsanfänger ſich nicht abſchrecken laſſen, in ſeinen erſtern akademiſchen Zeiten die Arithmetik, Geometrie, Trigonometrie, Algebra und Vernunftlehre, (Matheſin puram et Logicam) nach und nach, ordentlich und gründlich zu erlernen, ehe er zur **Hauptwiſſenſchaft** oder ſogenannten **Metaphyſik** ſchreitet. Hierauf wird die **angewendete Mathematik** (Matheſis mixta) nach ihren vornehmſten Theilen vorgenommen: Wobey er mit Vergnügen bemerken wird, wie die Mathematik überhaupt zur Erläuterung der **metaphyſiſchen Wahrheiten** unentbehrlich ſey. Nachgehends ergreifet er die **Verſuchkunſt** (Phyſicam experimentalem) und die **Naturwiſſenſchaft** (Phyſicam dogmaticam). Der lezte Gang betrift die **allgemeine practiſche Philoſophie** und **Sittenlehre** (Philoſophiam practicam vniuerſalem et Ethicam) wobey die **Haushaltungs-** und **Staatskunſt** (Oeconomia et Politica) ohne Schaden mitgenommen werden kann.

§. 106. Hierbey darf unſer Akademicus ſeine muſikaliſchen Uebungen nicht beyſeite ſetzen, und noch viel weniger die allda ſehr oft vorkommende Gelegenheit verſäumen, ſich mit den ſchönen jüngern Schweſtern

der holden Muſik, nämlich mit der **Dichtkunſt** und **Redekunſt** in vertrauten Umgang einzulaſſen. Würde auch allenfalls unter ihnen, aus anklebender Eiferſucht, bisweilen ein Streit entſtehen, ſo muß er, vermittelſt der **Hiſtorie der Muſik** und bedächtlicher Leſung der beſten hieher gehörigen Schriften, ſich im Stande befinden, den Frieden herzuſtellen. Uebrigens darf er ſich nicht einbilden, von allen bisher genannten Wiſſenſchaften binnen einem oder zwey Jahren eine zulängliche Einſicht zu erlangen: denn gründlich ſtudieren und nach der Mode auf Akademien zu leben unterſcheidet ſich wie Tag und Nacht.

§. 107. Da ich bisher nicht nur die natürlichen Gaben und ungemeinen Fähigkeiten, ſondern auch alle Wiſſenſchaften in gehöriger Ordnung angezeiget, mit welchen ſich derjenige auf der Schule und Akademie, zur Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verſtandes, nothwendig ausrüſten muß, der mit der Zeit ein vollkommener Componiſt ſeyn will; ſo werde ich nun, meinem Verſprechen zufolge, auch ins beſondere unterſuchen: Welche Theile der Mathematik und Philoſophie

b) **zur möglichen Erleichterung der ſehr ſchwer ſcheinenden Lehre von den Gemüthsbewegungen** unentbehrlich ſind.

§. 108. **Der Endzweck der Muſik iſt, die Affecten oder Gemüthsneigungen der Zuhörer, nach Erfoderung der Umſtände, zu erregen oder zu ſtillen.** Da alle Verfaſſer muſikaliſcher Schriften dieſes eingeſtehen, ſo wende ich mich ohne Ausſchweifung zu den Compoſitionsſtudenten, welche nunmehr vorausſehen, daß es ihnen nicht zulänglich

länglich ſey zu wiſſen: „Jeglicher Affect iſt ein merk„licher Grad der ſinnlichen Begierde oder des ſinnli„chen Abſcheues. Die Affecten werden in zwo „Hauptgattungen vertheilet, nämlich: in ange„nehme und verdrüßliche. Einige Moraliſten „machen zwar drey Claſſen, und ſetzen in die dritte die „vermiſchten Leidenſchaften. Weil aber bey „dieſen iedesmal etwas angenehmes oder verdrüßli„ches hervorraget, ſo läſſet ſich leichtlich finden, ob dieſe „oder jene Gemüthsbewegung zur erſten oder zweyten „Hauptgattung zu ſtellen ſey, u. ſ. w.“ Denn es wäre zwar hiermit nichts unrechtes geſaget, iedoch noch nicht der Weg gezeiget, in das Innerſte der Affecten eindringen zu können.

§. 109. Ferner erkennet ein Compoſitionsſtudent die Unmöglichkeit, ſeine Hauptabſicht vermittelſt der, von dem critiſchen Muſiko allzuhoch angeprieſenen, Einbildungskraft lediglich zu erlangen. Denn indem er ſich aus der Pſychologie erinnert, daß die Einbildungskraft zu dem niedrigern Theile der Seele gehöre: ſo entdecket er zugleich die Qvelle der faſt unzähligen muſikaliſchen Meiſterſtücke, welche, wie die Grotesken der Gurkenmaler, von den eingebildeten Componiſten (90 bis 95 §.) ohne reife Ueberlegung, und ſo geſchwinde wie Schneebälle verfertiget werden: mithin keiner Dauer fähig, vielweniger einer Hochachtung würdig ſind, und worüber verſtändige Zuhörer folgendes Urtheil fällen:

Vox erat, abſona vox, praetereaque nihil.

Hiermit will er ſich der Einbildungskraft nicht gänzlich begeben: Vielmehr dienen ihm obige gehäßige Umſtände zur Aufmunterung, mit ſeinen iedesmal

vorhergehenden Abbildungen der vorhabenden Arbeit, nach dem Satze des zureichenden Grundes zu verfahren, und auf ſolche Art die nöthige Fertigkeit in der vernünftigen Erfindungskunſt zu erlangen. Wer kann ihm aber alsdenn verwehren, ſolche geläuterte und bewährte Vorſtellungskunſt nächſt dem Verſtande zu ſetzen?

§. 110. Da er auch bemerket hat, daß ieglicher Affect mit einer auſſerordentlichen Bewegung des Geblütes und der flüßigen Materie in den Nerven verknüpft iſt: ſo hält er zuförderſt für nöthig, die Beſchaffenheit des Geblütes genau zu unterſuchen. Hier wird mancher denken: Wem iſt wohl unbekannt, daß das Geblüt, ſo bald es beym Aderlaſſen auf einem Teller geſammlet wird, ſich von ſelbſt in zween Theile theilet, derer erſterer, als das eigentliche Blut, roth iſt, und ſich auf den Boden ſetzet; der andere aber als flüßig und durchſichtig entweder oben oder durchher ſchwimmet, und in der Arzneykunſt Serum oder Phlegma genennet wird? Ganz recht! aber weiterdenkende fragen dargegen: Ob das eigentliche Blut aus zween oder mehrern Dingen beſtehe? Ob dieſe Dinge von unterſchiedener Natur, Gröſſe und Wirkung ſind?

§. 111. Unſer Compoſitionsſtudent läſſet ſich mit abgewechſelten Fragen nicht abſpeiſen, noch vielweniger verbieten, dasjenige **chymiſche Experiment** gründlich zu unterſuchen, welches der vortreffliche **Homberg** in Frankreich ehemahls angeſtellet, als unter den Aerzten der bekannte Streit entſtanden war: **ob in unſerm Geblüte nebſt dem** Alcali **auch** ein Acidum ſey? Hieraus erlernet er **erſtlich**, daß das eigentliche Blut, ohne Waſſer betrachtet, aus dreen Theilen,

len, nämlich aus Salz, Erde und Schwefel beſtehe; zweytens, daß der ſalzigten Theile hiebey am wenigſten, und von zweyerley Art ſind, ſo, daß ieglicher Menſch weit mehr alcaliſche Theilchen als ſaure bey ſich führet, deren Verhältniß ohngefähr wie 11 zu 1 iſt. Drittens, daß die Qvantität der Erdtheilgen noch etwas größer iſt, als der beyden Salze. Viertens, daß die Schwefeltheilgen ſich zu der Erde faſt wie 5 zu 4 verhalten. Alles dieſes in der Kürze vorzuſtellen, kann etwa auf folgende Art geſchehen:

Acidum	:	1
Alcali	:	11
Terra	:	22½
Sulphur	:	28
Serum	:	1000

Die in den folgenden Gängen dieſes Hombergiſchen Experiments merkwürdige Vorfälle will ich iezt unberühret laſſen.

§. 112. Nachdem er nun alle Theile des Blutes, Natur, Größe und Wirkung, zulänglich kennen gelernet; anbey die höchſtwichtigen Urſachen gefunden: Warum der allweiſe Schöpfer, bey Einrichtung und Zuſammenſetzung unſers Geblütes, eine ſehr große Qvantität von dem gelinde durchdringenden Waſſer; hingegen von dem erwärmenden Schwefel weit weniger; und von der beſtlockern Erde noch weniger; am allerwenigſten aber von den vorhin genannten beyden Salzen genommen; ſo ſpüret er eine ungemeine Begierde, die mancherley Wege zu erforſchen, welche das Geblüt, binnen einer kurzen Zeit, durch alle Theile unſers Körpers nehmen muß: wozu ihm die Anatomie oder Zergliederungskunſt behülflich ſeyn kann. Wie

er nun hiervon ſchon überhaupt einen beſſern Begriff hat als jene zween Muſikhelden, die ſich vor Freude nicht zu laſſen wußten, als ſie 1733, auf ihrer pyrmontiſchen Reiſe zufälliger Weiſe erblickten, daß das Herz eines Menſchen, ebenfalls wie der Magen einer Taube, ein fleiſchigtes Weſen, und inwendig hohl ſey: alſo unterſuchet er nicht nur die wunderbare Structur des Herzens und die damit verknüpften ſtarken Röhren, welche das Blut ab- und zuführen; ſondern auch die vielen Aeſte, durch welche das Geblüt in alle Theile des Leibes geführet wird, und woraus es, durch die kleinſten Blutadern, wieder in die großen Adern und in das Herz gehet. Bey dieſem Kreislaufe bemerket er noch ins beſondere, daß ſelbiger blos durch das Schlagen des Herzens in Bewegung erhalten wird, indem ſich ſelbiges bey fortdauernder Abwechſelung zuſammenziehet und ausdehnet.

§. 113. Wie nun unſer Compoſitionsſtudent durch dieſe Unterſuchung in ſeiner Muthmaſſung beſtärket wird, daß nämlich in dem Geblüte auch Luft ſeyn müſſe; alſo bemühet er ſich, von dieſem und andern Theilen des menſchlichen Leibes überhaupt, wie ins beſondere von der flüßigen Materie in den Nerven, ingleichen von dem Baue des Ohrs, und von der **Glottis** und **Epiglottis** eine menſchmögliche Erkenntniß zu erlangen. Nun gereuet es ihm nicht, daß er ſich vorher in den mathematiſchen Wiſſenſchaften feſte geſetzet. Denn die in der Phyſik häufig vorfallende Erfahrungen wegen der flüßigen und feſten Körper würden ihm wenig nützen, wofern er nicht die ganze **Phoronomie**, nämlich die **Mechanik**, **Statik**, **Hydraulik** und **Aerometrie**, oder die unvergleichliche

Leh-

Lehre von den beſtändigen Geſetzen der Bewegung, in Abſicht der mancherley Abtheilungen der Zeit und aller andern Vorfälle, bey ſelbſt angeſtellten Verſuchen zu gebrauchen wüßte. Nun erkennet er die Wahrheit des bibliſchen Ausſpruches: Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht erſchaffen.

§. 114. Indem er die **Entſtehung, Zu- und Abnehmung der Affecten** genau unterſuchet, und derſelben Anzahl beſtimmet, ſo erinnert er ſich derjenigen Moraliſten, welche fälſchlich vorgegeben: ob könnten die Affecten nicht gezählet werden; wodurch ſie aber wider ihren Willen ein öffentlich Bekenntniß abgeleget, daß ſie ieglichen perſönlichen Umſtand für einen beſondern Affect angeſehen. Da er ferner bey dieſer Unterſuchung bemerket, daß bey einigen Gemüthsneigungen das Geblüt von dem Herze gegen die äuſſerſten Theile des Leibes; bey andern Leidenſchaften hingegen von den äuſſerſten Theilen gegen das Herz, in unterſchiedenen Graden der Geſchwindigkeit, getrieben wird; mithin ieglicher Affect ſich von den übrigen durch einen höhern oder niedrigern Grad der Luſt oder des Verdruſſes merklich unterſcheidet; ſo ſetzet er erſtlich **die Freude** und **die Traurigkeit** in einen Zirkel gerade gegen über.

§. 115. Hierauf werden die übrigen Gemüthsbewegungen, nach gleichen Abfällen der ſchon genannten Grade des Verdruſſes und der Luſt, **in die ſteigende und fallende Claſſe des Zirkels** eingetragen, ſo, daß iedesmal zwo ſich widerſprechende Leidenſchaften, z. E. **Liebe** und **Haß**; **Standhaftigkeit** und **Unbeſtändigkeit**; **Zufriedenheit** und **Reue**, u. ſ. f. einander gegen über ſtehen. Hauptſächlich aber darf

nicht vergeſſen werden, über ieglichen Affect die, bey vorhin angezeigten Unterſuchungen, gefundenen Verhältniſſe aller Hauptumſtände in beſondere darüber gezogene Zirkelgänge richtig einzuſchreiben. Wer denken kann, der denke weiter nach, und verarge mir nicht, dieſen in möglichſter Kürze abgefaßten Bericht **von der Erlangung des Endzweckes der Muſik** mit folgenden **mattheſoniſchen** Ausdrucke zu beſchlieſſen: „Die Naturkündiger wiſſen zu ſagen, „wie es mit unſern Gemüthsbewegungen eigentlich, „und ſo zu reden **körperlich** zugehe. Und es iſt „einem Componiſten ein großer Vortheil, wenn er „auch darinnen nicht unerfahren iſt.“ (ſ. **vollkomm. Capellmeiſter**, 16 S. 55 §.) Bey dieſem hochgültigen Zeugniſſe werden verſtändige Leſer, auf Koſten der Wahrheit, ſich manche vergnügte Stunde machen.

§. 116. Endlich ſollte ich noch beweiſen, daß

c) zur zulänglichen Erkenntniß der mancherley vernehmlichen Tone

die Mathematik ebenfalls unentbehrlich ſey. Allein da die Tone überhaupt unter die körperlichen Dinge gehören; folglich der Mathematik unterthan ſind; Da auch ins beſondere der Herr M. **Mizler** in der **muſikal. Bibliothek**; in den **Anfangsgründen des Generalbaſſes**, und in dem **muſikal. Staarſtecher**; ingleichen andere vortreffliche Männer in ihren mathematiſch-philoſophiſchen Schriften von der Erkenntniß der Tone ſchon hin und wieder gehandelt haben; ſo dürfte es mir übel ausgeleget werden, dieſe unläugbare Sache umſtändlich vorzutragen: zumahl da ich meinen Beyfall ſchon 22, 36, 38, 39 §. ſonderlich

derlich im 58 bis 76ſten §. zu erkennen gegeben, auch weiter unten (135 bis 150. §.) hierüber noch unterſchiedenes vorfallen wird.

§. 117. Bey aufmerkſamer Durchleſung der vorher genannten Schriften offenbaret ſich unter andern, daß des critiſchen Muſici **Abhandlung von den muſikaliſchen Intervallen und Geſchlechten** nicht einmal den Anfängern der Singe- und Spielkunſt, geſchweige den Compoſitionsſtudenten zulänglich ſey. Ferner entdecket ſich daſelbſt die Unzulänglichkeit, ein ſo genanntes Monochord, ohngefähr drey Zoll breit, zwey Schuh lang, und einen Zoll hoch mit Staube bedecket, in der Plunderkammer liegen zu haben, auf welchem etwa eine in Kupfer geſtochene Temperatur höckrich gekleiſtert iſt. Vielmehr zeigen ſich daſelbſt unterſchiedene Bewegungsgründe, vor Ergreifung der Compoſitionsfeder den Stof der Muſik, nämlich das uns angebohrne Genus diatonicum completum oder die natürliche Melodie und die mancherley Arten des harmoniſchen Dreyklanges mathematiſch und phyſikaliſch zu unterſuchen. Denn da die Muſik als eine Kunſt in Nachahmung der Natur beſtehet; ſo muß ein Compoſitionsſtudent von allen Umſtänden dieſes natürlichen Stoffes ſchon vorher eine vollkommene Erkenntniß beſitzen, ehe er ſeine daraus verfertigten Kunſtſtücke für ſichere Mittel zur Erregung oder Stillung dieſes oder jenes Affekts ausgeben darf.

§. 118. Wenn er nun aus obigen Schriften zugleich erkannt, daß der Ton von einer zitternden Bewegung der Luft von gleicher Ausdehnung entſtehet; und daß ieglicher Ton von den übrigen blos

durch die mancherley Anzahl der Luftſchläge unterſchieden iſt; ſo verfertiget er ſich ſelbſt zuförderſt ein vollſtändiges Monochord, auf welchem er, nach gehörigen Orts aufgetragenen Verhältniſſen aller vernehmlichen Töne, die Anzahl der Vibrationen, welche iegliche Seite bey Zuſammenhaltung dieſes oder jenes Klanges verurſachet, gemächlich bemerken kann.

§. 119. Hat er die mancherley Beſchaffenheiten der einzelen Töne zulänglich begriffen, ſo bemühet er ſich mit ſonderbarem Vergnügen, alle mögliche einfache **Melodien** der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, u. ſ. f. vermittelſt der Verſetzungskunſt zu entdecken, und iegliche mit der Natur des harmoniſchen Dreyklanges zu vergleichen. Hierbey überleget er auch den mancherley wichtigen Unterſchied: Wenn dieſer Melodienſtof einem hohen, mitlern oder tiefen Diskant, Alt, Tenor, Baß, oder den Violinen, Flöten und andern Inſtrumenten zugeeignet werden ſolle.

§. 120. So freudig ein wahrer Compoſitionsſtudent bey gründlicher Erforſchung der einzelen Töne, ingleichen der natürlichen Melodie und des harmoniſchen Dreyklanges nach allen ſeinen Arten, die hier deutlich zu ſpürende göttliche Weisheit bewundert; deſto mehr Vergnügen genießt er bey Entdeckung und Vergleichung der einfachen Melodien: weil nämlich eine iegliche ſich von den übrigen entweder durch eine **ausdehnende** oder **zuſammenziehende Kraft** merklich unterſcheidet. Dieſer frohe Umſtand erinnert ihn der im 114 und 115 §. erwähnten ſteigenden und fallenden Claſſen der Gemüthsbewegungen, und nöthiget ihn, die durch die Verſetzungskunſt entdeckten, und mit dem harmoniſchen Dreyklange

ge verglichenen, einfachen Melodien ebenfalls in zwo Claſſen, nämlich nach den unterſchiedenen Graden ihrer Ausdehnung und Zuſammenziehung in ein beſonders Buch einzutragen.

§. 121. So wenig er zweifeln darf, daß mein bisheriger **Vortrag** wegen mathematiſcher und phyſikaliſcher Unterſuchung der einzelen Töne, ingleichen wegen Entdeckung und Vergleichung der einfachen Melodien nur ein kurzes Regiſter des unzähligen darinnen anzutreffenden Nutzens iſt; deſto weniger kann ich ihm rathen, ſich um die Anzahl der zuſammengeſetzten Melodien zu bekümmern: denn dieſe ſind, nach der uralten metaphyſiſchen Sprache, Modificationes innumerabiles oder unzählbare Veränderungen der zählbaren einfachen Melodien. Dieſe beziehen ſich auf die natürliche Melodie und harmoniſchen Dreyklang; Hierinnen beſtehet das Weſen der Muſik, welches ſeinen Grund in unſerer Seele hat. (ſ. muſikaliſche Bibliothek I Band, IV Theil, 60 Seite.)

§. 122. Da niemand dieſen, durch tägliche Empfindungen beſtätigten, Satz in Zweifel ziehen kann; ſo wird es der Mühe werth ſeyn, folgenden Vernunftſchluß daraus herzuleiten: Welche Sache ihren Grund in der Seele hat, kann von keinem Künſtler weſentlich verändert werden. Da nun iedermann eingeſtehet, daß die von dem **harten** oder **weichen harmoniſchen Dreyklange** umzirkte, ſiebenſtufigten **Tonreihen** ihren Grund in der Seele haben; ſo darf kein Componiſt ſich ſchmeicheln, daß er, durch gewaltſame Verwechſelung der Generum modulandi, ſeine Zuhörer bereden wolle, es könne

die	Secunda minor	zu gleicher Zeit eine	Prima major	ſeyn.
	Secunda major		Tertia minima	
	Tertia minor		Secunda maxima	
	Tertia major		Quarta minima	
	Quarta minor		Tertia maxima	
	Quarta major		Quinta minor	
	Quinta major		Sexta minima	
	Sexta minor		Quinta maxima	
	Sexta major		Septima minima	
	Septima minor		Sexta maxima	
	Septima major		Octava minor	

§. 123. Nachdem ich nun in möglichſter Kürze erwieſen, daß einem Anfänger der muſikaliſchen Compoſition

a) zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verſtandes;
b) zur möglichen Erleichterung der ſehr ſchwer ſcheinenden Erlangung ſeines Endzweckes;
c) zur zulänglichen Erkenntniß, der hierzu benöthigten Mittel oder der vernehmlichen Tone

die Mathematik unentbehrlich ſey; und zweytens meine oben angezeigte Abſicht mir nicht erlaubet, die nunmehr erlangten Grenzen zu überſchreiten; drittens weder der Herr Mag. Mizler noch ſonſt iemand vorgegeben, daß ein Componiſt ſich erſt bey Aufzeichnung ſeiner muſikaliſchen Erfindungen erkundigen ſolle: was in alten und neuen Zeiten wegen der mancherley Umſtände der Tonkunſt entdecket, aufgeſchrieben und als unumſtößlich beybehalten worden; ſondern viertens vielmehr vorausgeſetzet bleibet, daß

ein

ein Compoſitionsſtudent deſto eher und gewiſſer zur gewünſchten Vollkommenheit gelangen könne, ie mehr er ſich in allen Theilen der muſikaliſchen Theorie vorher feſt geſetzet; ſo erfordert nunmehr meine im 88ſten §. gemachte Haupteintheilung, das 71 und 72ſte Stück des critiſchen Muſici, als wichtig ausgeſchrieene Einwendungen, auf die Wageſchale der Vernunft zu legen: da ſich denn zeigen wird, daß ſelbige, wegen ihrer durch die erhitzte Einbildungskraft entſtandenen Leichtigkeit, bisher die Oberſtelle im verſchloſſenen Keller eingenommen; iezt aber bey freyer Luft oder bey aufgeklärter Vernunft wie Dampf und Rauch verfliegen.

§. 124. Der Hauptvortrag des 71ſten Stückes beruhet auf zwoen Fragen, deren erſtere, 351 Seite alſo lautet: „**Wie iſt es gekommen, daß unſere „ehrlichen Alten einen ſo ſchlechten Witz in „ihren muſikaliſchen Arbeiten gezeiget haben, „da es ihnen doch an einer ſehr gründlichen „Einſicht in viele Theile der Muſik, ſonderlich aber in die Mathematiſchen, eben nicht „gemangelt hat?**„ Folgender förmliche Vernunftſchluß dienet zur verlangten Antwort: Welcher angehende Componiſt zur Zeit aller blühenden Wiſſenſchaften lebet, dem fehlet es nicht an Gelegenheit, zur möglichen Vollkommenheit in der Muſik zu gelangen. Nach dem Zeugniſſe der Hiſtorie der Wiſſenſchaften ſahen die vor hundert und mehr Jahren lebende Componiſten in und auſſerhalb Deutſchland kaum ein paar muſikaliſcher Wiſſenſchaften hervorkeimen; geſchweige anwachſen und blühen: Folglich hatten ſie nicht Gelegenheit, zur möglichen Vollkommenheit in der Muſik zu gelangen.

§. 125. Zweytens fraget der critiſche Muſikus, 354 Seite: „Woher iſt es gekommen, daß, da „die Componiſten angefangen haben, ſich „nicht mehr auf die Mathematik zu legen, „die Ausübung der Muſik lebhafter, ange„nehmer, flieſſender und rührender gewor„den?„ Antwort: Ich läugne keinesweges, daß etliche heutige Componiſten in der iezt ziemlich verbeſſerten Dicht- und Redekunſt gewiſſe Vortheile gefunden, ihre Arbeit hin und wieder lebhafter, angenehmer, flieſſender und rührender einzurichten, als etwa vor dem dreyßigjährigen Kriege geſchehen seyn mag. Ja, dürfte ich weitläufig ſeyn, ſo würde ich die rühmenswerthe Perſonen und die mit ihnen verknüpften glücklichen Umſtände ausführlich beſchreiben, wodurch die Muſik nur in dieſem Jahrhunderte, bald in der Kirche, bald auf dem Theater, bald in andern zur Gemüthsveränderung angeſtellten Verſammlungen, faſt jährlich lebhafter, angenehmer, flieſſender und rührender geworden. Allein alle dieſe ſchönen Umſtände vermögen noch nicht, ieglicher Aria, iedem Concert und überhaupt iedem muſikaliſchen Satze eine **durchgehends herzrührende Kraft** zu ertheilen. Vielmehr werde ich dadurch genöthiget, des Critici Ausdruck, 357 S. mit einem nöthigen Zuſatze umzugieſſen: daß nämlich die Muſik durch die iezt ziemlich verbeſſerte Dicht- und Redekunſt zwar in etwas, aber nicht durchgehends verbeſſert werden kann. Er beweiſet ja ſelbſt im 60 Stücke, daß niemand ein vollkommener Componiſt werden könne, der ſich nicht vorher von allen muſikaliſchen Wahrheiten eine gründliche Erkenntniß erworben.

Da

Da er nun daſelbſt, (266 S.) zugleich ausdrücklich behauptet, daß zur Erkenntniß muſikaliſcher Wahrheiten, nebſt andern daſelbſt angezeigten Wiſſenſchaften, **auch die Mathematik** gehöre; ſo verlanget niemand zu wiſſen: Ob er ſeine hervorragende Vollkommenheit aus den vorhin (89 bis 96 §.) beſchriebenen fünf unterſten Compoſitionsklaſſen nach und nach geholet. Jedoch wird hoffentlich erlaubet ſeyn, alle wahren Componiſten, Poeten und Redner zu fragen: Ob die **Dicht- und Redekunſt** gar keine Verbeſſerung mehr bedürfe? Zweytens: Ob die Muſik als ihre ältere Schweſter hierzu nicht Rath ertheilen könne? Wer dieſe zwo Fragen verneinungsweiſe beantworten wollte, müſte gewiß etwas weniger als ein vernünftiger Menſch ſeyn.

§. 126. Im 72ſten Stücke hat der Critikus zwar überhaupt alle erſinnliche Mühe angewandt, ſeinen flüchtigen Leſern weiß zu machen, „**daß die Mathe-„matik zur muſikaliſchen Compoſition weder „nöthig noch möglich ſey.**„ Er hat aber auch insbeſondere ein öffentlich Zeugniß abgeleget, daß er entweder den Statum Controverſiæ nicht verſtanden, oder als ein erkaufter Sachwalter ſelbigen an unterſchiedenen Orten verdrehen und verdunkeln müſſen. So hart dieſe Anklage, dem erſten Anſehen nach, manchem ſcheinen möchte, ſo gewiß entdecket ſich derſelben Richtigkeit durch folgende Anzeige. Denn kaum hat der critiſche Muſicus im 3 Stück, 19 S. die mathematiſchen Unterſuchungen der Tone aus der Theorie herausgeworfen, ſo ſezt er ſelbige, 20 S. wieder darunter. In eben dieſem 3 Stücke, 23 und 24 S. will er zum zweytenmal leugnen, daß die ſo genann-

genannte Harmonie zur Theorie der Muſik gehöre; Hingegen im 4 Stücke, 26 S. rechnet er ſelbige wieder darzu. Hieher gehöret auch ſein im vorhergehen §. angezogener Ausdruck aus dem 60 Stücke, 266 S. allwo er ganz vernünftig ſaget: „Zur Erkenntniß muſikaliſcher Wahrheiten gehören die Vernunftlehre, die Metaphyſik, die Naturlehre und die **Mathematik**.„ Am Ende der 359 Seite, im zweyten Theile, bekennet er zum vierten und letztenmal vor aller Welt, „daß allerdings ein ſolcher Componiſt, „der alles auf wiſſenſchaftliche Art einſehen, verſtehen „und prüfen will, auch die Verhältniſſe der Töne und „der Intervallen, **und was etwa ferner dazu** „**gehöret**, wiſſen müſſe.„ Hingegen 360 S. bis 366 wird dieſe erkannte und viermal öffentlich bekannte Wahrheit geleugnet. Was deucht meinen Leſern bey dieſen vielen critiſchen Widerſprüchen? Jedoch ſie ſind noch lange nicht alle: denn er führet uns von den ungeſtallten Spänen zu knorrichten Balken.

§. 127. Der Verfolg des 72ſten Stückes bezeuget mehr als zu gewiß, daß der critiſche Muſikus gröſtentheils aus ungegründeten Meynungen zuſammengeſetzet ſey, indem er, 360 S. ganz denklos ſchreibet: „Die Mathematik kann nur von ſolchen Com„poniſten verlanget werden, die in allen Stücken, „was ſo wohl die Theorie als die Ausübung zugleich „betrift, gleich ſtark und vollkommen ſeyn wollen. „Denn es kann ganz wohl **ein bloſſer Componiſt** „alles wiſſen und verſtehen, was eigentlich zur Com„poſition gehöret, und auch andere darinn wieder un„terrichten, ohne ſich zeitlebens um die Mathematik

„be-

„bekümmert zu haben.„ Weiß er denn gar nicht mehr, was er wegen der Vollkommenheit eines Componiſten in ſeinen vorigen bereits angeführten Blättern nachdrücklich behauptet hat? Hat er nicht 269 S. nach vielen gegründeten Ausdrücken, ſeinen damaligen Gegnern angemuthet, die vermeynten vollkommenen Componiſten als ihre ſo berühmten Freunde zu fragen: „Ob ſie alles, was ſie ſetzen, beweiſen „und gründlich beurtheilen können? Ob ſie ferner ge„ſchickt ſind, alles aus den wahren Gründen der Mu„ſik herzuleiten? Ob ſie alſo auch andere in allen Thei„len der Muſik vollkommen und gründlich unterrich„ten können?„ Nur ein Blinder kann des Critici knorrichten Balken nicht ſehen.

§. 128. Man erlaube mir, über die bisher angeführten und angewieſenen critiſchen Stellen noch einige Anmerkungen beyzufügen. Der Critikus redet allda von **vollkommenen, mittelmäßigen und bloſſen Componiſten.** Daß dieſe Eintheilung meinem 89 bis 99 §. nicht widerſpreche, und daß meine **Primaner** nicht weniger Wiſſenſchaften beſitzen ſollen, als der Critikus ſeinen **vollkommenen Componiſten** von rechtswegen angeprieſen, braucht keines Beweiſes. Wegen der **mittelmäßigen** bin ich mit dem Critiko auch einerley Sinnes. Wie mag aber **ein bloſſer Componiſt** beſchaffen ſeyn? Da ich von Wortſpöttereyen kein Freund bin, ſo mag ich nicht unterſuchen: Ob ſelbiger etwa ein betrügeriſcher **Empiricus** oder eine ſolche Perſon ſey, welche von allen Theilen der Theorie **entblöſſet** iſt, und folglich den vortreflichen Namen eines wahren Componiſten nicht verdienet. Aber ſo viel iſt gewiß, daß der cri-

tiſche Muſikus durch ſeine oben angezeigten unaus-ſprechlichen Widerſprüche ſich dermaſſen blosgeſtel-let, daß ſeine Freunde ſich ſeiner ſchämen. Muß nicht ein wahrer Critikus von Wiſſenſchaften und Künſten philoſophiren können? Verdienet aber der-jenige wohl den herrlichen Namen eines Philoſophen und Critici, der von einer einzigen Sache heute ſo, morgen anders urtheilet? Iſt es nicht ſeine Schul-digkeit, allezeit nach dem höchſten Grade der Ge-wißheit zu ſtreben? Kann ſolcher wohl ohne Mathe-matik erlanget werden? Hat nicht der critiſche Mu-ſikus ſich ſelbſt gefangen? Kann er wohl anders als durch öffentlichen Wiederruf befreyet werden?

§. 129. Verlanget iemand von dem Critiko eine der ſtärkſten Proben ſeines ganz auſſerordentlichen Verſtandes, der betrachte folgenden, auf der 360ſten Seite befindlichen, doppelten Querbalken: „Wenn „ich darthun will, daß die Mathematik keinesweges „zur Compoſition nöthig iſt, ſo verſtehe ich dadurch „ſo viel, daß weder zur Wiſſenſchaft ein muſikali-„ſches Stück zu verfertigen, noch auch zur Verfer-„tigung ſelbſt, die Mathematik ⸗ ⸗ ⸗ das geringſte „beytrage.„ O du ſchlecht vergatterte Critik! Wie leicht kann man dich umſtoſſen! Man berühret näm-lich den unterſten knorrichten Balken mit einem Strohhalme nur ein wenig, ſo fällt die ganze Ma-ſchine auf des ohnmächtigen Critici ſchwache Schul-tern. Wo ſtehet denn das Geſetz, daß ein Componiſt bey Verfertigung eines muſikaliſchen Stückes ſich erſt um die ihm nöthigen mathematiſchen Wiſſenſchaften bekümmern ſolle? Nirgends anderswo, als in des Critici leeren Einbildungen, von welchen er uns bis-

her

her ſchon manchen ſchattirten Abriß gegeben, und dadurch bezeuget, daß er noch nicht begriffen, aus welchem Grunde die Theorie und Praxis der muſikaliſchen Compoſition beurtheilet werden műſſe. So oft er vorher den Compoſitionsanfängern die, zur **gründlichen** Erlernung der muſikaliſchen Theorie gehörigen, mathematiſchen Wiſſenſchaften widerlich machen wollen: ſo oft hat ihn die Wahrheit ſchamroth gemacht. Weil er aber dem ohngeachtet ihr widerſtrebet, ſo muß er nun dafür nach Verdienſte mit ſeinen zween Querbalken ſo lange prangen, bis er ihr beſtändigen Gehorſam leiſtet. V. R. W.

§. 130. Bey ſo bewandten Umſtänden würde man mir übel deuten, die auf der 361 bis 364ſten Seite ausgehangenen critiſchen Grotesken von Stück zu Stück zu unterſuchen: ſintemahl ſelbige nur kahle Abbildungen derjenigen erfrornen Aeſte ſind, welche der Critikus bey Verfertigung der obigen Querbalken zu ſeiner Erleichterung abgehauen. Damit aber doch alles zuſammengehörige nicht von einander getrennet bleibe, ſo will ich, zu Bezeigung meiner ſchuldigen Billigkeit, dem ſchon ſehr beläſtigten Critiko disfalls nichts mehr auflegen, ſondern die beſagten Kunſtſtücke nur auf ſeine knorrichten Balken hangen, welchen es wegen ihrer großen Länge, Breite und Dicke ein leichtes iſt, den ganzen critiſchen Unfug wegen der, bey gründlicher Erlernung der muſikaliſchen Theorie, für unnöthig gehaltenen mathematiſchen Wiſſenſchaften zu tragen. Glück zu den laſttragenden Querbalken!

§. 131. Hierdurch iſt niemanden verwehret, folgende fünf Grotesken den übrigen vorzuziehen.

a) Auf der 361 S.: „Die nur auf ſcheibiſche Art, „ohne Mathematik, erlangte Erkenntniß der Inter„vallen und Geſchlechten.„ Wenn iemand in hieſiger Nachbarſchaft etwas ungegründetes vorträget, ſo nennt man es einen **ſcheibiſchen Beweis.** b) „Die nach den Gemüthsbewegungen geordnete „Tone, wobey ſich mehr phyſikaliſche und morali„ſche, als **mathematiſche** Gründe äuſſern.„ Abermals ein critiſches Geſtändniß, daß ein vollkommen ſeyn wollender Componiſt die Mathematik nicht entbehren könne. Auf der c) 362 Seite: „Die „Reguln, die ein Componiſt beobachten muß, ſind ſchon „lange vor ihm von der Natur und von der Ver„nunft ſelbſt erfunden worden.„ Folglich hätte der critiſche Muſikus mit ſeinen 78 Blättern und mit dem verlegenen Intervallenkrame zu Hauſe bleiben können. Auf der d) 363 Seite: „Die Seele der „Muſik iſt nichts anders als der gute Geſchmack.„ Nach meiner Einſicht werden die mancherley tiefen und hohen Tone als körperliche Dinge durch das, von dem Componiſten auf unterſchiedene Art angegebene Maaß ihrer Dauer **beſeelet.** So gewiß ich hiermit viel weiter als auf den ſo genannten geraden oder ungeraden Takt ziele: ſo gewiß verſtehet der critiſche Muſikus nicht: was der gute Geſchmack ſey? Hätte er in des Herrn Prof. **Gottſcheds critiſchen Dichtkunſt das dritte Hauptſtück** vom guten Geſchmacke mit Bedacht geleſen, er würde die Seele der Muſik nicht bey den urheilenden Zuhörern geſuchet haben.

§. 132. Die fünfte Hauptgroteske auf der 364ſten Seite brauchet allerdings eine nähere Beleuchtung,

tung, indem allda bey Nacht und Nebel angezeiget worden: „Wenn ein Componiſt alle ſeine **Erfin-** „**dungen**, ſeine Sätze, und überhaupt alle keine **melo-** „**diſchen** und **harmoniſchen Einfälle** nach den „mathematiſchen Verhältniſſen betrachten und prü- „fen ſollte: ⸗ ⸗ ⸗ ſo würde man nichts mehr von ei- „ner ſcharfſinnigen Ausdrückung der Gemüthsbewe- „gungen wiſſen, und man würde alſo alle Annehm- „lichkeit und alle Fertigkeit in der Muſik verlieren.„ **Erfinden** heiſſet, nach dem Zeugniſſe aller philoſophi- ſchen Schriften, aus bekannten Dingen etwas unbe- kanntes herausbringen. Da nun ein Componiſt iederzeit vermögend ſeyn muß, ſich mit ſolchen Erfin- dungen hervorzuthun, welche zur Erregung oder Stillung der vorhabenden Affekten durchgehends dienlich ſind; ſo fragt es ſich: Aus welchen bekann- ten Dingen er ſeine unverwerflichen Neuigkeiten verfertigen müſſe? Antwort: Aus dem von der Na- tur dargereichten Stoffe der Muſik, wovon ich ſchon das hauptſächlichſte erinnert, und zugleich in möglich- ſter Kürze erwieſen, daß man vom ſelbigen ohne Ma- thematik keine gründliche Erkenntniß erlangen könne. Da nun der critiſche Muſikus dieſe Wahrheit in den vorigen Stücken ganz recht zur Erlernung der Compoſition gerechnet; hier aber zur Ausübung der- ſelben gezählet; ſo darf niemand zweifeln, daß er die- ſe fünfte Groteske bey Nacht und Nebel verfertiget.

§. 133. Aufmerkſame Leſer meines bisherigen Vortrages wiſſen, daß nur diejenigen für würdige Candidaten der erſten Compoſitionsclaſſe zu halten ſind, welche alle zur Muſik gehörige Wiſſenſchaften ordentlich und gründlich erlernet, und denen es an kei-

keiner Tugend des Verſtandes fehlet. Faſt eben dieſe Sprache führet der critiſche Muſikus im 8ten Stücke, 60 S. allwo er verſichert, „daß es bey der „Erfindung vornehmlich auf die Größe des Geiſtes, „und dann ferner auf die wohl gegründete Kennt„niß der zur Muſik gehörigen Wiſſenſchaften an„kommt, indem der Geiſt durch das letztere eine nö„thige und ſichere Ueberlegung erlanget.„ So gewiß nun das Erhabene in der Erfindung die Wirkung eines hohen Geiſtes iſt; und ſo gewiß der Vortrag derſelben ein ſicherer Beweiß ſeiner durch Wiſſenſchaften aufgeklärten Vernunft iſt; eben ſo gewiß erſchrickt kein Candidat der oberſten Compoſitionsclaſſe über die vielen Irrlichter, welche der critiſche Muſikus im 72ſten Stücke ausfliegen laſſen. Wozu aber ſollen dieſe Irrwiſche dienen? Vielleicht, damit die von mir vorhin beſchriebene Septimaner, Sextaner, Quintaner, Quartaner und Tertianer dann und wann einige Stellen erblicken, auf welchen ſie „**nach den melodiſchen und harmoniſchen „Einfällen**„ wie die Maulwürfe nach anderer Luft ſchnappen können.

§. 134. Indem der critiſche Muſikus am Ende der 364ſten und folgenden zwo Seiten beweiſen wollen, „daß, wenn auch die Mathematik bey der „Compoſition nothwendig wäre, ſolches dennoch un„möglich und wider die Mathematik ſeyn würde;„ ſo hat er uns weiter nichts als ſeine irrigen Begriffe von der **Intervallen Anzahl, Verhältniſſen und Temperatur** entdecket. Wegen des erſten Umſtandes ſagt er: „**Die Anzahl der Interval„len iſt noch nicht von den mathematiſchen**

„Mu=

„Muſikgelehrten beſtimmet.„ Ich ſetze hinzu: Noch viel weniger von dem unmathematiſchen critiſchen Muſiko in ſeiner oft erwähnten **Abhandlung von den Intervallen**, welche doch drey viertel Jahr eher als ſein 72ſtes Stück erſchienen iſt. Meine Meynung über dieſe wichtige Sache wird der geneigte Leſer in der nächſt herauszugebenden Schrift, benamt: **Der muſikaliſchen Intervallen Anzahl und Sitz**, erſehen, allwo ſich hoffentlich unumſtößliche Gründe finden, daß in der Muſik überhaupt nicht mehr als

zweyerley Primen;
dreyerley Secunden oder Nonen;
viererley Terzen;
dreyerley Quarten;
dreyerley Quinten;
viererley Sexten;
dreyerley Septimen, und
dreyerley Octaven gebrauchet werden können.

§. 135. Wegen des zweyten Umſtandes ſagt unſer Critikus: „**Die Verhältniſſe der allergebräuchlichſten Intervallen ſind noch nicht „einmal ausmacht.**„ So gewiß ich nicht zweifele, daß er, beſage der Vorrede zu ſeinem zweyten Theile, die meiſten alten und neuen muſikaliſchen Schriften mehr als einmal durchgeleſen: ſo gewiß bin ich zu ſchwach, meinen Leſern zu verbieten, den ietzt angeführten critiſchen Ausſpruch für eine Frucht der mangelnden Erkenntniß oder gar für eine der größten Verwegenheiten zu halten. Ich lobe mir da-

dafür den mehr belobten Herrn **Mattheſon**, der zwar bekanntermaſſen der Mathematik ſonſt eben nicht das Wort redet, iedoch dieſe Sache nicht nur hin und wieder in ſeinen Schriften überhaupt für richtig gehalten, ſondern auch im **vollkommenen Capellmeiſter** derſelben ein ganzes Capitel eingeräumet, und allda ziemlich umſtändlich gezeiget und bezeuget, **daß die Verhältniſſe aller nöthigen Intervallen längſt ausgemachet ſind.** So wenig ich behaupten kann, daß der critiſche Muſikus dem quedlinburgiſchen Logarythmen-Händler, **Meckenheuſer**, disfalls blindlings nachgegangen, dem aber der Herr **Mattheſon**, 1731, in der vermehrten Vorbereitung zur **Organiſtenprobe**, nach ſeiner Art, den Text geleſen: deſto mehr hat mich und andern ſeither gewundert, daß dieſer ältere Critikus dem jüngern wegen der verſchmäheten Rationen ſo ungeſtraft durchſchleichen laſſen. Jedoch dieſes iezt beyſeite geſetzet!

§. 136. Da nun bey ſo bewandten Umſtänden niemand zweifeln kann, daß die Verhältniſſe der Intervallen ſchon längſt ihre Richtigkeit gehabt, ſo will ich vorher, aus Liebe zur Kürze, mir Erlaubniß ausbitten, demjenigen dreyfachen **Verhältnißregiſter** folgen zu dürfen, welches in des Herrn M. **Mizlers muſikaliſchen Bibliothek**, II Band, IIII Theile, 73 bis 74 Seite, 31 bis 39 §. anzutreffen iſt, und im **erſten Fache**, nämlich von 1 — 2, 2 — 4, 4 — 8, 8 — 16, 16 — 32, 32 — 64, die Verhältniſſe aller **nöthigen Intervallen** alſo andeutet:

Vni-

Vniſonus: 1— 1.		1— 2:	VIII.
V maior: 2— 3.		3— 4:	IIII minor.
III maior: 4— 5.		5— 8:	VI minor.
III minor: 5— 6.		3— 5:	VI maior.
II maior:	8— 9. / 9—10.	9—16: / 5— 9:	VII minor.
II minor: 15—16.		8—15:	VII maior.
IIII maior: 32—45.		45—64:	V minor.

§. 137. Es wird hoffentlich nicht nöthig ſeyn zu beweiſen, daß hier iedesmal zwo gegen über ſtehende Verhältniſſe eine Octave: 1—2 ausmachen. Weit nöthiger hingegen ſcheinet es, denenjenigen eine hülfliche Hand darzureichen, welche den 16, 17 und 18ten §, am vorhergenannten Orte der **muſikaliſchen Bibliothek**, als ein Räthſel angeſehen, und deshalber klägliche Briefe herumgeſchicket. Sollte wohl ſolchen bekümmerten Leuten durch folgende Vorſtellung können geholfen werden?

1 gegen 1:	120:	der Grundklang.
1 -- 2:	60:	die einfache Octave.
1 -- 3:	40:	die erſte zuſammengeſetzte Qvinte, als die beſte.
1 -- 4:	30:	die zweyfache Octave.
1 -- 5:	24:	die zweyte zuſammengeſetzte gröſſere Terz, als die beſte.
1 -- 6:	20:	die zweyte zuſammengeſetzte Qvinte.
1 -- 8:	15:	die dreyfache Octave.
2 -- 3:	80:	die einfache Qvinte.
2 -- 4:	60:	die Octave, welche 1 – 2 ähnlich iſt.
2 -- 5:	48:	die erſte zuſammengeſetzte gröſſere Terz.
2 -- 6:	40:	die zuſammengeſetzte Qvinte, welche 1 -- 3 ähnlich iſt.
2 -- 8:	30:	die doppelte Octave, welche 1-4 ähnlich iſt.

3 -- 4:	90:	die einfache Qvarte.
3 -- 5:	72:	die einfache größere Sexte.
3 -- 6:	60:	die Octave, welche 1-2, 2-4 ähnlich iſt.
3 -- 8:	45:	die erſte zuſammengeſetzte Qvarte.
4 -- 5:	96:	die einfache größere Terz.
4 -- 6:	80:	die einfache Qvinte, welche 2-3 ähnlich iſt.
4 -- 8:	60:	die Octave, welche 1--2, 2--4, 3--6 ähnlich iſt.
5 -- 6:	100:	die einfache kleinere Terz.
5 -- 8:	75:	die einfache kleinere Sexte.
6 -- 8:	90:	die einfache Qvarte, welche 3--4 ähnlich iſt.

§. 138. Wer ſich noch weiter helfen oder rathen laſſen will, der trage ſowohl dieſe als die vorhergehenden Verhältniſſe gehörigermaſſen auf das Monochord, und laſſe es nicht gnug ſeyn, die ſechs erſten, als den ſogenannten Dur-oder Trompeten-oder Waldhörneraccord anzuſchlagen: ſondern erwäge auch alle weiter hier vorfallende Zuſammenſtimmungen; ſonderlich dieſe ſechs zuſammen genommenen Rationes: 8:6, 8:5, 8:4, 8:3, 8:2, 8:1, welche einen Mollaccord in ſich enthalten. Gewiß, der muß einen verdorbenen Magen haben, der bey ietzigen, nach dem **guten Geſchmacke** ſtrebenden, Zeiten kein Brodt bey ſich behalten kann. Der in der Harmonik ungemein ſtarke **Neidhardt** urtheilet, in ſeinen **gänzlich erſchöpften mathematiſchen Abtheilungen des Monochordi**, 2 S. von dieſen Umſtänden alſo: „Wer „die beyden Triades harmonicas wechſelsweiſe an„ſchlägt, und durch ihr wellenförmiges, reines, ange„nehmes, liebliches, ſanftes und ſüſſes Beben nicht ge„rühret

„rühret wird, der muß etwas weniger als ein Menſch „ſeyn.“ Dieſer Ausdruck klinget in der That recht capellmeiſterlich.

§. 139. Im **zweyten** und **dritten Sache** des vorhabenden Regiſters, nämlich von 64 —— 128, 128 —— 256, 256 —— 512, 512 —— 1024, 1024 —— 2048, findet man nicht nur die Rationes derjenigen **unverwerflichen** Intervallen, welche mit den vorher, 136 §. angezeigten **nöthigen** Intervallen, durch die Temperatur, übereinſtimmig gemacht werden: ſondern auch die ungeheuren Verhältniſſe der von mir für unbrauchbar erklärten Intervallen. Ingleichen ſind in einem beſondern Schubekäſtgen noch zweyerley Limmata, unterſchiedene Dieſes, Commata, Schiſmata und Diaſchiſmata, zur vermeynten Auspu-tzung und unnöthigen Vermehrung der einfachen Klangſtufen, oder vielmehr zum ſteten Andenken ihrer wohlmeynenden Erfinder, wohlverwahrt anzutreffen. Wer dieſelben zahlreichen Seltenheiten noch nicht geſehen hat, kann ſolche in **Werkmeiſters, Prinzens, Neidhardts, Mattheſons, Eulers** und andern Schriften auf unterſchiedene Art finden: mithin wird er ſich über derſelben Mangel nicht mehr öffentlich beſchweren.

§. 140. Wem die Unendlichkeit des Klanges bekannt iſt, wird meine gemachte Abtheilung der **nöthigen, unverwerflichen** und **unbrauchbaren Intervallen**, für gegründet halten: zumahl, wenn er aus folgendem Vortrage vernimmt, wie leichtlich die wegen der Richtigkeit der Verhältniſſe ausgeſtreueten Zweifelsknoten aufzulöſen ſind. Vorher aber muß ich meinen Leſern bekannt machen, daß ich mich bey den

man-

mancherley Nachrichten nicht aufhalten werde, die ſich disfalls in alten und neuen Schriften finden, und woraus die Verächter der Rationen Gelegenheit genommen vorzugeben, daß die ganze **Harmonik** ein grundloſes Gebäude ſey; ſondern ich werde in möglichſter Kürze erzählen, auf welche Art meine Wenigkeit ſich beſtrebet hat, lediglich dem Geſetze der Natur zu folgen, und alles zur vollſtändigen Tonleiter benöthigte

1) aus den Verhältniſſen der harmoniſchen Dreyklänge;
2) aus den Rationen der natürlichen Melodie herzuleiten.

§. 141. Wofern ich mich recht beſinne, ſo hat meine erſte harmonikaliſche Arbeit in Schuljahren ohngefähr 1715, auf die Gültigkeit des Verhältniſſes der kleinern und größern Terz 3 ⌒ 2 / 6 : 5, 5 : 4 gezielet, u. folgende, auf zwo Octaven ſich erſtreckende, unverwerfliche Accordabwechſelung herausgebracht:

Grundklang:	108.
6:5,	90.
5:4,	72.
6:5,	60.
5:4,	48.
6:5,	40.
5:4,	32.
6:5,	27.

§. 142. Bey der letztern kleinern Terz, 32 : 27, bemerkte ich zwar ein herunterſchwebendes + plus; welches aber nicht vermögend war, die übrigen vollkommen guten Triades harmonicas mir verdächtig machen. Denn bald vermeynte ich aus damals

unzu-

unzulänglicher Einſicht, eine unrechte Grundzahl erwählt zu haben; bald ſchmeichelte ich mir, dieſen kleinen Ueberſchuß auf eine oder andere Art zu verbergen. Bey dieſem Hin- und Herwenden entdeckte ich wider Vermuthen folgende **diatoniſche Treppe:**

Sonus fundamentalis	:	60	
Secunda maior	:	54	10 : 9.
Tertia maior	:	48	9 : 8.
Quarta minor	:	45	16 : 15.
Quinta maior	:	40	9 : 8.
Sexta maior	:	36	10 : 9.
Septima maior	:	32	9 : 8.
Octaua	:	30	16 : 15.

§. 143. Unter vielen hier merkwürdigen Dingen zog ich viererley in Betrachtung; **erſtlich**: daß alle Conſonanzen rein geblieben, bis auf eine größere Qvinte, kleinere Qvarte, kleinere Terz und größere Sexte. **Zweytens**: daß das oberſte Tetrachordium, wegen erfolgter gleichen Stellung der Secundenverhältniſſen, mit dem unterſten richtig übereinkomme. **Drittens**: daß ſchon alle Verhältniſſe der **nöthigen Intervallen** (ſ. 136 §.) oder derſelben ähnliche Zahlen ſich eingeſtellet; wovon weiter unten ein mehrers. **Viertens**: daß dieſe diatoniſche Treppe von derjenigen unterſchieden ſey, welche **Prinz** im **dritten Theile des ſatyriſchen Componiſten**, 80 S. gemacht und ſelbſt nicht gebilliget hat. Ein gleiches kann ich iezt mit noch mehrerer Gewißheit behaupten, da in der **muſikaliſchen Bibliothek**, II Band IV Theil II Tab. 12 Num. zwar eben dieſe Grundzahl, iedoch mit ganz anderer Abmeſſungsart, und zugleich 50 und 25 ſtatt 48 und 24 genommen worden.

§. 144. Ehe ich mich weiter wagte, ſchien mir höchſtnöthig ſeyn zu wiſſen: Wie viel Klangſtufen in dem Bezirke einer Octave unentbehrlich wären? Dieſe Unterſuchung nahm mir zwar mehr Nebenſtunden weg, als ich derſelben gewiedmet, und ich eigentlich zu miſſen hatte; dargegen zeigte ſie mir nicht nur diejenigen unumſtößlichen Gründe, worauf die jüngſt auszugebende Schrift: **Der muſikaliſchen Intervallen Anzahl und Sitz** gebauet worden: ſondern ſie entdeckte mir auch die Möglichkeit und Nutzbarkeit, wie und wenn iegliche der 12 Klangſtufen, nach Erfoderung der vorhabenden Tonart, entweder Terminus grauis oder zu anderer Zeit Terminus acutus ſeyn können. Ich verſuchte alſo: Ob ich das von unterſchiedenen vortrefflichen Männern hierzu in Vorſchlag gebrachte Mittel, nämlich **die gleichſchwebende Temperatur**, nach meiner geringen Einſicht auch zubereiten könnte? Welcher Verſuch mir auf unterſchiedene Art gerieth: Wie ich denn allezeit, ohne Ruhmredigkeit, mehr als zehen unverwerfliche Arten zu temperiren darzeigen kann, unter welchen etliche ihre gleichabfallende zwölf großen Differenzen, und etliche nur ſieben Abfälle haben. Dismal aber werde ich nur eine einzige Art darlegen, nämlich die ſchon zweymal angemeldete **Aufgabe** mit gehöriger **Auflöſung und Beweis**, wenn ich zuvor, über die bisher üblich geweſenen Abtheilungsarten des Monochords, folgende Betrachtungen angeſtellet habe.

§. 145. Jedermann geſtehet die Richtigkeit des Octavenverhältniſſes 2:1. Niemand hat meines Wiſſens bisher gezweifelt, daß dieſe Ration vermit-

telſt der arithmetiſchen Theilung: $\overset{2\ :\ 1}{4-3-2}$ die Qvarte und Quinte hervorbringet: ausgenommen ein Meckenheuſer und ein critiſcher Muſikus, welche ſich, unzähliger Zeugniſſe und Empfindungen ungeachtet, dennoch erkühnet, das Maaß dieſer Qvinte und Qvarte für falſch auszuſchreyen. Warum denn? Weil nämlich bey Fortſchreitung der zwölf Qvinten die letztere etwas zu hoch, und hingegen bey Fortſchreitung der zwölf Qvarten die letztere etwas zu niedrig klinget. Es ſey ferne von mir, diejenigen geſchickten Männer zu tadeln, welche aus guter Abſicht ſolchen Qvinten- und Qvartengang auf unterſchiedene Art verfertiget, und dieſen beyden willkührlich gemachten Fehlern, bald auf dieſe, bald auf eine andere Weiſe, ſo ſinnreich als mühſam haben abhelfen wollen. Nach meiner geringen Einſicht würde der geſuchte Zweck mit mehrerer Gewißheit und mit leichterer Mühe erlanget worden ſeyn, wenn ihnen nämlich folgender unwiderſprechlicher Satz beygefallen wäre: **Wofern es möglich u. angenehm wäre, aus Intervallen von einerley Art gute Melodien u. Harmonien zu machen, ſo wäre zugleich das Geſetz vorhanden, den Raum der Octave oder überhaupt den Klang mit Verhältniſſen von einerley Art auszumeſſen.** Da aber weder das eine noch das andere möglich, geſchweige angenehm iſt: ſo kann kein zulänglicher Grund angegeben werden, den Raum der Octave oder überhaupt den Klang mit Verhältniſſen von einerley Art auszumeſſen.

§. 146. Iſt es nicht ein offenbarer Widerſpruch,

den

den Bezirk der Octave z. E. mit ſechs großen Secunden auf ariſtoxeniſche Art ausmeſſen wollen, da man doch vorher eingeſtanden, daß alle Componiſten, Sänger, Spieler und Zuhörer derjenigen ſiebenſtufichten Ordnung folgen müſſen, welche ſchon der alte Pythagoras ganz recht a potiori Genus diatonicum genennet hat? Wer bemerket hier nicht die Nothwendigkeit, dem vorhin (141, 142 §) harmoniſch und melodiſch entdeckten Numero ſeptenario bey Einrichtung der vollſtändigen Klangleiter gehorſam zu folgen? Und wer zweifelt an der Richtigkeit des folgenden Schluſſes? **Welche Verhältniſſe bey der diatoniſchen Treppe unentbehrlich ſind, dieſelben müſſen auch bey Verfertigung der zwölfſtufichten Klangleiter nothwendig beybehalten werden.** Da nun niemand leugnen kann, daß die oben (136 §) angeführte Verhältniſſe bey der diatoniſchen Treppe unentbehrlich ſind: ſo müſſen ſelbige auch bey Einrichtung der zwölfſtufichten Klangleiter nothwendig beybehalten werden.

§. 147. Ich geſtehe: Wer den vorgedachten Qvinten- und Qvartengang, ohne Abſicht auf andere Intervallen, durchgehet, der wird am Ende des erſtern **die kleinſte Sexte**, u. bey dem andern **die größte Terz** wider Vermuthen wahrnehmen. Hieraus läſſet ſich ſchon wahrſcheinlich ſchlieſſen, daß auf den übrigen alſo beſtimmten Wegen ebenfalls ungeſuchte Intervallen zu finden ſeyn werden. Will iemand zum Zeitvertreibe einen kleinen Spaziergang dahin anſtellen, der beſorge vorher folgende drey häuslichen Umſtände. **Erſter:** Aus der arithmetiſchen Theilung der vorhin (145 §.) eben ſo gefundenen Qvinte entſtehen die Ver-

Verhältniſſe der kleinern und größern Terz:
3 : 2.
6 : 5 : 4
Zweyter: Die arithmetiſche Theilung der größern Terz giebt der größern Secunde folgende zwo Verhältniſſe:
5 : 4
10 : 9 : 8
welche gemeiniglich der kleine u. große Ton genennet werden. **Drittens:** Aus der arithmetiſchen Theilung des kleinen u. großen Tons entſtehen vier unverwerfliche Verhältniſſe der kleinern Secunde:
10 : 9 : 8
20 : 19 : 18 : 17 : 16,
welche gleichſam die Mittelſtraſſe zwiſchen 25 : 24 und zwiſchen 16 : 15 ausmachen. Vielleicht werden dieſe vier Rationes mit einem unverdienten Kopfſchütteln nur von demjenigen beehret, welcher bey flüchtiger Leſung der vorigen Sätze u. der ietzt angeführten häuslichen Umſtände an das Continens u. Contentum nicht gedacht. Meines Erachtens iſt und bleibet iegliche der Wahrheit gemäſſe Sache allezeit gut, ſie mag alt oder neu ſeyn. Der hierdurch befriedigte Verſtand wird in der Folge mit dem vernünftigen Gehöre unfehlbar Cauſam communem machen: Folglich ſehe ich mich nicht verbunden, dasjenige Urtheil zu erklären, welches der vortreffliche Herr **Euler** in ſeinem zu Petersburg, 1739, ausgegebenen Tentamine nouae Theoriae muſicae, p. 150. §. 18. über die vorhabenden Verhältniſſe beyläufig gefället hat.

§. 148. Wer nun auf dem angeſtellten Spaziergange die Octave mit vier kleinern Terzen ausmeſ-

ſen will, der findet an ſtatt der vierten nur die größte Secunde. Wer aber die Octave mit drey größern Terzen zu erreichen vermeynet, der muß ſich an ſtatt der dritten die kleinere Qvarte gefallen laſſen. Folglich entdecket der auf drey Octaven ſich erſtreckende Gang der größern Sexte zugleich eine kleinſte Septime, ſo wie der auf zwo Octaven ſich erſtreckende Gang der kleinern Sexte zugleich die größte Qvinte darzeiget. Aus allen dieſen Umſtänden iſt leicht zu erachten, daß in den Gängen der größern und kleinern Secunde zugleich die kleinſte Terz und die vergrößerte Prime; Hingegen auf den Wegen der kleinern und größern Septime zugleich die größte Sexte und die kleine Octave angetroffen werde. Noch eins iſt zu bemerken, daß nämlich die kleinere Qvinte u. die größere Qvarte in einer Octave hier nur einmal vorkommen können.

§. 149. Wollte nun der critiſche Muſikus folgern: ich hätte hier ſelbſt wider Willen ein Bekenntniß abgeleget, daß auſſer der Octave alle übrige Maſſe der Intervallen falſch wären, ſo würde er ſich eine vergebliche Freude machen. Denn ich frage ihn nach Anleitung des oben (145 §.) befindlichen Vernunftſchluſſes: Ob es möglich ſey, einen Satz zu verfertigen, welcher aus zwoen oder mehrern über einander geſetzten Intervallen von einerley Art beſtehet? Niemand komme mit folgendem Einwurfe aufgezogen: „Da

„{b, g, e, cis} drey über einander ſtehende Intervallen von „einerley Art, nämlich drey kleinere Terzen ſind; ſo

„hat

„hat der critiſche Muſikus das Spiel gewonnen.“ Sachte! Iſt nicht das mit Verſtand bewaffnete Gehör hier der einzige Richter, welcher zwar, bey vorhabendem D moll, cis mit e für eine kleinere Terz; hingegen cis mit g für eine kleinere Qvinte, und cis mit b für eine kleinſte Septime erkennet? Wo ſind nun die über einander geſetzten zwo oder mehr Intervallen von einerley Art geblieben? Verlohnt es ſich wohl der Mühe, über dergleichen ungegründete Dinge mehr Worte zu verlieren? Wer begreift alſo nicht, daß die vorhin erwähnte Ausmeſſungen mit Verhältniſſen von einerley Art hauptſächlich nur das bekannte Axioma bekräftigen: Sonus eſt infinitus. Wer erkennet alſo nicht die Nothwendigkeit, dieſe bisher üblich geweſenen Ausmeſſungsarten zu verlaſſen, und dargegen, bey Verfertigung einer vollſtändigen Tonleiter, alle Verhältniſſe der nöthigen Intervallen (136 §.) nach der unvergleichlichen Ordnung des uns angebohrnen harmoniſchen Dreyklanges klüglich zu Rathe zu ziehen?

§. 150. Ich komme alſo zu der 1716 und 1738 angemeldeten

Aufgabe:

Einem willkührlich langen Monochord ſo viel Theile zuzueignen, als nöthig ſind zu beweiſen, daß die zwölf einfache Klangſtufen gleichſchweben.

Auflöſung:

1) Wenn man die gewöhnlichen Namen der zwölf Klangſtufen auf das Papier vorher unter einander geſchrieben, und zu künftiger Bemerkung der kleinen

und großen Differenzen zwey Fache gezogen hat, ſo gebe man dem Grundklange eine ſolche möglichſt kleine Zahl, welche die Rationes des Mollaccords ohne Nebenbrüche in ſich enthält, u. zwölf gleichabfallende Zahlen aufweiſen kann, die den Verhältniſſen der nöthigſten Intervallen (136 §.) ähnlich ſind. Man verſuche demnach, ob die Zahl: 54, bey dem hier zum Grunde gelegten Mollaccord

2 : : 1

6 : 5 : 4 : 3

54 : 45 : 36 : 27

C dis g c

die gedachte Foderung leiſten könne, und ſchreibe erſtlich dieſe vier Zahlen: 54, 45, 36 und 27, in die gehörigen Stellen des großen Differenzenfaches.

2) Bey dieſer angefangenen Ordnung zeiget ſich ſchon, wie das Fach der kleinen Differenzen einzurichten ſey. Denn da die drey Klangſtufen von C bis dis weder mehr noch weniger differiren als die vier Stufen vom dis bis g, oder als die fünf Stufen vom g bis c, nämlich bey ieglichem ietzgenannten Abſchnitte 9, welche zuſammen eben ſo viel ausmachen, als der Octave im großen Differenzenfache zuerkannt worden: ſo vertheile man in dieſem kleinen Differenzenfache bey ieglichem Abſchnitte dieſe 9 alſo, daß niemahls eine kleinere Zahl zwiſchen zwoen größern ſtehe.

3) Zur Vollendung des No. 1. angefangenen Faches der großen Differenzen ſubtrahire man mit den No. 2. gefundenen kleinen Differenzen ſtufenweiſe vom Grundklange (54) bis zu deſſen Octave (27).

4) Man

4) Man addire die zwölf großen Differenzen von 27 bis 51, und gebe die gefundene Summe: 451, der Octave im dritten Fache; hingegen dem Grundklange die verdoppelte Summe: 902, als die, in der Aufgabe zu wiſſen begehrte, Anzahl der Theile eines willkührlich langen Monochords.

5) Von dieſer Hauptzahl, nämlich von 902, ſubtrahire man mit den No. 3. gefundenen zwölf großen Differenzen ſtufenweiſe bis zur Octave: ſo iſt folgende Vorſtellung der gleichſchwebenden Temperatur fertig geworden.

	Die kleinen Differenzen.	Die großen Differenzen.	Die gleichſchwebende Temperatur.
C		54	902
cis	3	51	851
d	3	48	803
dis	3	45	758
e	3	42	716
f	2	40	676
fis	2	38	638
g	2	36	602
gis	2	34	568
a	2	32	536
b	2	30	506
h	2	28	478
c	1	27	451
	27	451	

 6) Hat

6) Hat man dieſe Vorſtellung in gehöriger Ordnung auf das Monochord getragen, ſo kann man ſchon ſelbſt auf melodiſche und harmoniſche Art verſuchen, ob dieſe zwölf Klangſtufen gleichſchweben. Zur Erleichterung dieſer Bemühung gehöret folgender

Beweis:

7) Aus der Auflöſung bey No. 1. 2 und 3 erhellet, daß die kleinen und großen Differenzen ihren zureichenden Grund haben, indem alle derſelben Abfälle aus den ähnlichen Zahlen des harmoniſchen Dreyklanges hergeleitet worden.

8) Betrachtet man ferner die **großen Differenzen** etwas genauer, ſo trift man unter ſelbigen folgende Zahlen, welche den Verhältniſſen der **größern Qvinte** und der **kleinern Qvarte** vollkommen ähnlich ſind:

3 : 2	4 : 3
54 : 36	48 : 36
51 : 34	40 : 30
48 : 32	36 : 27
45 : 30	
42 : 28	

9) Die Ration der **größern Terz** und der **kleinern Sexte** hat hier folgende ähnliche Zahlen:

5 : 4	8 : 5
45 : 36	48 : 30
40 : 32	

10) Dem Verhältniſſe der **kleinern Terz** u. der **größern Sexte** ſind hier folgende große Differenzen ähnlich:

6:

6 : 5	5 : 3
54 : 45	45 : 27
48 : 40	
36 : 30	

11) Die zwey Verhältniſſe der größern Secunde u. der kleinern Septime haben folgende ähnliche Differenzzahlen:

10 : 9	9 : 8	9 : 5	16 : 9
40 : 36	54 : 48	54 : 30	48 : 27
30 : 27	45 : 40		
	36 : 32		

12) Das Verhältniß der kleinern Secunde, ingleichen die, nach Anleitung des 47ſten §, unentbehrliche vier Rationen haben hier folgende ähnliche Differenzzahlen:

16 : 15	20 : 19	19 : 18
48 : 45	40 : 38	38 : 36
32 : 30		

18 : 17	17 : 16
36 : 34	34 : 32

13) Die noch übrige größere Qvarte iſt vom dis zu a nach ihrem Urbilde 45 : 32 wahrzunehmen.

14) Wem dieſe ähnliche Zahlen der nöthigſten Verhältniſſe noch zu wenig ſcheinen, der gedenke bey jeglichem Vorfalle an die Ergänzung der Octave.

15) Zu mehrerer Verſicherung der Richtigkeit dieſer gleichſchwebenden Temperatur ergreiſe man die

gewöhnliche Probe, welche bekanntermaſſen am leichteſten durch dividiren, multipliciren u. addiren geſchiehet. Wem dieſe Prüfungsart durch alle Intervallen anzuſtellen überflüßig ſcheinet, der unterlaſſe nicht, wenigſtens alle **Conſonanzen** ſchriftlich zu unterſuchen: Da denn bey ieglicher **größern Qvinte, kleinern Terz** und **kleinern Sexte** das herunterſchwebende + plus; hingegen bey ieder **kleinern Qvarte, größern Terz u. größern Sexte** das aufwärtsſchwebende —— minus nach Wunſche ſich einſtellen wird. **Welches zu erweiſen war.**

§. 151. Nun könnte ich der bisher aufgelösten und bewieſenen Aufgabe noch etliche wichtige **Anmerkungen** beyfügen. Da ich aber wegen dieſer Einrichtung der vollſtändigen Klangleiter keinen Vorgänger habe; ſo muß wohl erſt abgewartet werden, ob ſie den erwünſchten Beyfall gefunden: zumal, da ihr Erfinder in den Augen der Rationverächter ein kleines Licht iſt. Es irren zwar diejenigen Leſer nicht, welche bey dieſer Temperatur bemerken, daß ſie

1) ohnerachtet ihrer kleinen Grundzahl: 902, weder vor der **Meckenheuſeriſchen** von 16000 0000 Theilgen, noch vor der **Beaugrandiſchen** mit 15 bis 60 Nullen ſich verſtecken dürfe;

2) daß nicht durch das bloſſe Daſeyn aller nöthigen Verhältniſſe, ſondern durch derſelben gegründete Stellung der geſuchte Zweck erhalten worden. Allein die wichtigſten Puncte, als richtige Folgerungen, ſind hiermit noch nicht entdecket, u. gehören auch nicht eigentlich hieher. Wie bald meine Umſtände mir erlauben werden, mich hierüber weiter zu erklären,

ren, läſſet ſich noch nicht beſtimmen: zumal, da ich noch ein paar Schulden abzutragen habe.

§. 152. **Erſtlich** erinnere ich mich folgender, 1738, angemeldeten Aufgabe: **Eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verſchiedenen Graden, bald ſtark, bald ſchwach ſpielen kann, und zwar nur auf einer Taſtatur, ohne etliche Stimmen ab⸗oder mehrere anzuziehen.** Ich übergehe die dieſerwegen eingelaufenen Anfragen. Ich verſchweige auch die bey mir fruchtlos angebrachten Auslockungen. Jedoch darf ich nicht verbergen, daß von einem hohen Orte mir für dieſe Erfindung **fünfhundert Thaler** geboten worden, unter der Bedingung: einen ſchriftlichen Revers zu geben, daß der zur Ausarbeitung erwählte Mechanicus ein für allemal die Ehre der Erfindung haben ſolle. Nun ſind zwar 500 Thaler bey mir ein großes Geld; allein es fragt ſich: ob ein ehrliebendes Gemüthe mit Gelde zu bezahlen ſey? Man denke der Sache nach, u. verarge mir nicht, daß ich dieſe Erfindung noch heimlich halte. Die ſpottende Zweifler ſollen zu rechter Zeit beſchämet werden. Wem iſt wohl der Weg nach der neuen Welt ietzt unbekannt, nachdem **Columbus** das Ey auf dem Tiſche ſtehend gemacht?

§. 153. **Zweytens** iſt mir, 1745 zu Anfange des Herbſtmonats, von einem reformirten Prediger bekannt gemachet worden, daß ein vornehmer muſikaliſcher Streiter, 1744 in der Oſtermeſſe, überaus heftig nach mir gehauen, ohne mich im geringſten beſchädigt zu haben. Nun ſagen zwar alle Rechtsgelehrte, daß bey dergleichen Begebenheiten mehr auf die Abſicht als auf die ausgebliebene Wirkung zu ſehen

 ſey.

ſey. Weil aber zu vermuthen iſt, daß mein hochzuehrender Herr Gegner über lang oder kurz noch einen ſolchen Anfall wagen, oder mich gar öffentlich herausfodern werde; ſo muß ich wohl ehrenthalber berichten, unter welchen Bedingungen ich mich in dieſen Zweykampf einlaſſen wolle. **Erſtlich** bitte ganz gehorſamſt um Nachricht: Ob der Streitplatz in der Gegend 30 —— 24 —— 20 —— 15, oder in 24 —— 20 —— 16 —— 12 ſeyn ſoll? **Zweytens** will ich nach meines Gegners ehemahligen Vorſchrift, oder vielmehr nach dem Naturrechte, ieglichen Terz- und Qvartenhieb mit einem Qvinten- Sexten- Septimen- und Octavenſtoſſe abhalten. **Drittens** müſſen wir beyderſeits hübſch bey der Klinge bleiben: ſonſt möchten die Zuſchauer uns für philoſophiſche Separatiſten anſehen. **Viertens** müſſen wir uns aller Schimpfwerte unter Begleitung andächtiger Seufzer enthalten: Denn jene ſind ehrbaren Männern unanſtändig, u. durch dieſe möchten ſeine Herren Secundanten weichherzig werden. **Fünftens** muß ieglicher von uns ſeinen Beweis nicht mit mancherley entlehnten Meynungen anfangen, ſondern ſelbigen lediglich aus dem Weſen des harmoniſchen Dreyklanges herleiten: welches Verfahren bey Wahrheitliebenden mehr gilt, als ein großer **Bibliothekſextract.** Sollten aber dieſe vernünftige Bedingungen dem hochzuehrenden Herrn Gegner erwünſchte Friedensgedanken beybringen, ſo ſoll mein bereits angefangener Commentarius über die 197 u. 198 S. des critiſchen Muſici zweyten Theil dem Vulcano geopfert werden. En dextra fidesque!

§. 154.

§. 154. Schlüßlich überlaſſe meinen Leſern, unpartheyiſch zu unterſuchen: ob ich

1) den critiſchen Muſikum mit nachdrücklicher Beſcheidenheit beurtheilet;
2) die Gegenden u. Urſachen ſeiner gröſten Fehltritte bemerket, u. ihm den rechten Weg gezeiget;
3) die Nothwendigkeit der Mathematik bey NB. **gründlicher** Erlernung der muſikaliſchen Compoſition erwieſen habe.

Wie hier **erſtlich** die Beſcheidenheit überhaupt der Heucheley entgegengeſetzet worden: Alſo habe ich mich bey den nachdrücklichen Redensarten insbeſondere aller ſchimpflichen Worte, Drohungen u. angedichteten Meynungen enthalten. Da ich **zweytens** ihm, nach bemerkten vornehmſten Fehltritten, nicht nur den rechten Weg gewieſen, ſondern auch die ihm wohlgerathenen Stücke getreulich angezeiget u. geziemend angeprieſen habe; ſo kann mich niemand der verhaßten Tadelſucht beſchuldigen. Hätte **drittens** der critiſche Muſikus bey Entwerfung des grundloſen 71 u. 72 Stückes ſich an das richtig anweiſende 60ſte Stück gehalten, ſo würde mein kurzgefaßter **Beweis wegen Nothwendigkeit der Mathematik** ꝛc. ja überhaupt dieſe ganze Schrift, nach Ausſage des 7den §, nicht hervorgetreten ſeyn. Was ſoll er nun ergreifen? Nichts anders als Geduld: denn er hat ſelber Schuld. Sollte aber allenfalls ein zankſüchtiger Alfonſo, oder ſonſt iemand, wegen dieſer Beurtheilung mit mir hadern wollen, der beliebe vorher wohl zu erwägen, was ich oben (35 §.) wegen meines ſtärkern Nachfolgers angekündiget habe. Gnug!

III.

Sendſchreiben an *** Lorenz Mizler, Stifter der längſt gewünſchten Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, in welchem I. der bevorſtehenden Reformation der Muſik, II. einer Aufgabe wegen der Temperatur; III. einiger nützlicher Erfindungen gedacht; Und etliche nöthige Erinnerungen für die Tonkünſtler ſo beſcheiden als freymüthig eingeſchaltet worden von Chriſtoph Gottlieb Schröter, Comp. und Org. an der Hauptkirche zu Nordhauſen.

P. P.

Kaum hatte ich den erſten Theil Ihrer lehrreichen muſikaliſchen Bibliothek bedächtlich geleſen, ſo wurde ich auf eine ſeltene Art angetrieben, ſie vor andern gelehrten Tonkünſtlern hochzuachten.

Die Erwegung der Unmöglichkeit, dieſe fremde Triebe deutlich zu beſchreiben, reizte mich zwar, davon ſtille zu ſchweigen; hingegen die Betrachtung des beliebten Wohlſtandes befahl mir, die ihnen ſchuldige Hochachtung ohne Verzug u. ohne Scheu zu bezeigen: wie denn Dero an meine Wenigkeit abgelaſſene zween überaus höfliche Antwortsbrieffe beweiſen, daß ich meine Pflicht nach Vermögen beobachten wollen.

Dahin zielte ich auch mit den überſchickten drey ſchlechten Strophen, womit Sie, den vierten Theil der muſikaliſchen Bibliothek beſchloſſen; einige Blät-

ter

ter vorher aber ein Werk angefangen haben, worüber die Gelehrteſten des gelehrten Deutſchlandes ſich verwundern, die ſinnreichen Ausländer erſtaunen, verſtändige Muſici ſich freuen, die widriggeſinnten aber vor Schrecken erſtummen.

Glückſelige Zeit! in welcher man beherzt angefangen, u. unerſchrocken fortfähret, die höchſtſchädlichen Feinde des menſchlichen Verſtandes, nämlich den Thorheitsvollen **Aberglauben**, die vielerley **Meynungen** von einerley Sache, die verlachenswerthe **Leichtgläubigkeit**, nebſt dem übrigen **Schwarme der grundloſen Irrthümer**, vermöge des Satzes des Widerſpruches, unermüdet auszurotten.

Glückſelige Zeit! in welcher man den menſchlichen **Verſtand und deſſen Tugenden**, nämlich die forſchende **Weisheit**, die vorausſehende **Klugheit**, die unentbehrlichen **Wiſſenſchaften**, die nützlichen **Künſte**, die mancherley **Sprachen**, die beſeelte **Scharfſinnigkeit**, die ſeltene **Tiefſinnigkeit**, den feurigen **Witz**, die bewährte **Erfahrungs- u. Verſuchkunſt**, die halb göttliche **Erfindungskunſt**, und alle hierunter begriffene Sachen nicht mehr mit dem verworrenen Garne der ſcholaſtiſchen Grillen beſtricket, ſondern dem beſagten menſchlichen Verſtande die **eigenthümliche Freyheit** läſſet, alle würkliche u. mögliche Dinge, vermöge des Satzes des zureichenden Grundes, auf das ſchärfſte zu unterſuchen, um dasjenige Ziel zu erreichen, welches **der Allerweiſeſte von Ewigkeit** gegeben, als er im Anfange der Zeit vernünftige Kreaturen geſchaffen.

Glückſelige Zeit! in welcher eine längſt gewünſch-

wünſchte Societät anfänget, die edle Tonkunſt als einen der vornehmſten Theile der Gelehrſamkeit zu betrachten. Ich ſehe ſchon im Geiſte, wie die Weltweisheit ſo wohl überhaupt, als die Mathematik ins beſondere ſich freuet, ihre, für verlohren geſchätzte, liebſte Freundinn wieder zu umarmen, und ihr auf den Erbthron zu helfen, von welchem ſie ein barbariſcher Einfall der Unwiſſenheit gewaltſam verſtoſſen.

O! möchte mein großer Wohlthäter und hochgeehrteſter Landesmann, nämlich der im Leben ſo ſcharfſinnige als leutſelige, nun in GOtt ſelige Herr Johann Chriſtoph Schmied, Königl. Pohln. und Churfürſtl. Sächſ. Capellmeiſter;

Ingleichen der in eben ſolcher Würde geſtandene, u. mit den muſikaliſchen Klängen ſehr zärtlich umgegangene Herr Johann David Heinichen;

Wie auch des ietzt erwehnten H. tüchtiger Lehrmeiſter, nämlich der, wegen ſeiner tiefen Einſicht in die muſikaliſchen Wiſſenſchaften ſo wohl als andere Theile der Gelehrſamkeit, weitberühmte Herr Johann Kuhnau, Dero Nachricht von der Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften noch erhalten haben.

Mein Hochgeehrteſter Herr wollen mir vielleicht ins Ohr ſagen, daß dieſer Wunſch vergeblich; iedoch noch nichts verſäumet ſey, wenn ich dieſer Ausſchweifung ein nöthiges Ziel ſtecken, oder mich deutlicher erklären wolle.

Wohlan! auf Dero Befehl ſoll es hiermit geſchehen: Ich habe nämlich zweymal das ſonderbahre Glück gehabt, der vorhin genannten drey vortrefli-

chen

chen Männer der gelehrte **Unterredungen** von der bevorſtehenden muſikaliſchen **Reformation** vergnügt anzuhören. Die erſte Unterredung hielt der ſchon gedachte ſcharfſinnige **Schmied** mit dem 1715. aus Leipzig angelangten tiefſinnigen Kuhnau, bey dem redlichen **Herrn Emanuel Beniſch**, Organiſten an der Kreutzkirche zu Dreßden. Die zweyte geſchahe 1719. bey dem Muſter eines recht-ſchaffenen Muſikdirectors, ich meyne den höchſtverdienten Cantor u. treufleißigen Collegen der weitberühmten Kreutzſchule, **Herrn Johann Zacharias Grundig**, da der aus Italien ohnlängſt zurückgekommene weitdenkende **Heinichen** mit dem mehr belobten **Schmied** das Wort führte.

Dieſe lehrreiche Unterredungen haben das von GOtt u. der gütigen Natur mir verliehene muſikaliſche Naturel bisher zu unermüdeten Fleiß u. geſchärften Betrachtungen um ſo viel mehr aufgemuntert, da Zeitlebens keinen Lehrmeiſter, weder in theoretiſcher noch practiſcher Muſik gehabt, ausgenommen, daß bey meinem ſeligen Vater vor dem ſiebenten Jahre im Singen ziemlich fertig geworden.

Wäre mir die lebhafte Vorrede, welche der vom bloſſen blaſſen Neide beneidete, **Herr Capellmeiſter Neidhart**, 1706. ſeiner **beſten u. leichteſten Temperatur** vorgeſetzet, in den Schul- u. Akademiſchen Jahren vor Augen gekommen, ſo hätte ich mich der Mathematik mehr befliſſen, u. dasjenige, was unſer, nie zur Gnüge gerühmte, **Herr Capellmeiſter Mattheſon**, in ſeinen vielen Schriften hin und wieder ſinnreich eingeſchaltet, mit unverblendeten Augen betrachtet. Anbey kann nicht bergen, daß mein geſchwor-

ſchworner Feind, mit Namen: de pane lucrando: mir bisher viele Steine der Verhinderung in den Weg geleget, auf welchem ich, ohne Wegweiſer, die muſikaliſchen Wahrheiten ſuchen wollen; dem ungeachtet bin ich glücklich geweſen, einige derſelben zu finden.

Keinen Lehrmeiſter haben, bringet Schaden und Nutzen; **Schaden**; Indem gemeiniglich viel Zeit unnöthiger Weiſe verſchwendet wird, wenn einer allein den Grund einer Sache genau unterſuchen, u. derſelben verſchiedenen Gebrauch richtig determiniren will, welche mühſame Arbeit vielleicht ſchon längſt von andern verrichtet worden;

Nutzen: Indem man von allen Vorurtheilen frey iſt, wenn nämlich der höchſtſchädlichen Eigenliebe kein Raum gegeben wird; da gehet man der lieben Wahrheit ungehindert nach, u. bindet endlich mit ihr ein feſtes Freundſchaftsband, welches kein Feind zertrennen kann, der mit gleiſſenden Meynungen bewafnet, auf uns loß gehet.

Wie nun hieraus erhellet, daß kein Muſikus mit Grunde der Wahrheit vorgeben könne, er verſtehe alles gründlich, was zur Tonkunſt gehört; alſo werden Ew. ** mir, als einem mich ſelbſt unterwieſenen, nicht übel deuten, daß ich ietzt **nur mit einer Hand voll** muſikaliſcher Sachen erſcheine, welche ich nach und nach von allen Seiten betrachtet, hier aber mit wenig Worten bemerket habe:

I. Man erſiehet auf allen Notenblättern die Möglichkeit, unzähliche Melodien zu machen, deren Bezirk ſich nur bis auf die Terz oder Quarte erſtrecket. Obgleich nun dieſelben manchmahl unentbehrlich ſcheinen

nen; ſo nenne ich ſie doch nur halbgute, u. ſage mit allen, welche den melodiſchen Schlüſſel zu dem muſikaliſchen Luſtgebäude in Händen haben: **eine gute Melodie muß zu ihrem körperlichen Umfange wenigſtens eine Quinte oder Sexte haben; widrigenfalls führet ſie auf eine ungewiſſe Tonart.** Es fließet auch hieraus, daß derjenige keiner von den größten Tonkünſtlern ſey, welcher irgends eine Fuge über den Anfang des Geſanges: Werde munter, mein Gemüthe! machen wollte.

II. Obwohl ich längſt überzeuget bin, daß die 3 u. 4 ſtimmige **Harmonie** in dem ſchlecht einher gehenden u. gebundenen Styl rein u. vollſtändig ausgearbeitet werden könne; ſo werden doch wenig Componiſten mich überreden, daß ſie ein gleiches in dem vielſtimmigen freyen Styl bewerkſtelliget haben. Wer die Partituren mit Verſtande erwägen kann, der wird befinden, daß bald der fließenden Melodie, bald der richtigen Harmonie Gewalt angethan worden. Dieſe Anmerkung hat ihren Ausfluß nicht nur aus dem ſo oft friſch angefärbten Verbote der Quinten- und Octavenfolge, ſondern vielmehr aus dem faſt ausgelöſchten Gebote des wahren Sitzes aller Klangſtuffen. Ich frage demnach: Wie theuer iſt hier guter Rath?

III. Je leichter es wäre, diejenigen mit Beſcheidenheit zu nennen, welche ſeit einem Jahrhundert **die brauchbaren Wege zu kräftiger Melodie u. nachdrücklicher Harmonie** verhauen haben; deſto mehr Verdruß würde man dadurch auf ſich laden: Weil verſchiedene hervorragende Componiſten noch am Leben ſind, welche die zierlichen Eingänge zu der ſchönen Gegend der beſagten Melodie u. Harmonie mit ſtarken ſpaniſchen Reutern dichte beſetzet haben.

IV. Es müßte der letzte Componiſt ſeyn, welcher die richtigen Wege, von einer muſikaliſchen Provinz, in die andern 23. mit ihr vereinigten Provinzen binnen wenig Minuten nicht zu finden wüßte, ohne der weit abführenden Landſtraße, oder dem gewöhnlichen Zirkel zu folgen; man hat aber auch angemerket, daß die meiſten ſolcher reiſenden Componiſten durch die verbotenen und gefährlichen Holzwege liſtig geſchlichen. Sie wiſſen manchmal kaum, woher ſie kommen; geſchweige, wohin ſie wollen.

V. Die aus dem vorigen Herumſchweiffen entſtandene **beliebte Freyheit in dem Recitativ** wird endlich an dem Gehöre und Gemüthe vernünftiger Zuhörer die grauſamſte Tyranney ausüben.

Damit ich aber mit der andern Hand nicht leer erſcheine, ſo will, mit Dero gütigſten Erlaubnis, noch eine kleine Zugabe beyfügen. Ich hatte dieſen Sommer Gelegenheit, einen reiſenden geſchickten Muſikum mündlich zu fragen: Warum des ſcharfſinnigen **Herrn Neidharts**

beſte und leichteſte Temperatur von 1706;
Sectio Canonis harmonici von 1724;
gänzlich erſchöpfte mathematiſche Abtheilungen von 1734;

nicht zum durchgängigen Gebrauch angenommen worden?

Worüber ich folgende Antwort erhielt?

Da die wenigſten iezt lebenden practiſchen Muſici weder Zeit noch Gelegenheit haben, die Mathematik und die Buchſtabrechnungskunſt zu erlernen; mithin nicht überzeuget werden können, daß dieſe oder jene Temperatur richtig ſey; ſo entſtehet die Gegen-

genfrage: Ob es nicht möglich u. rathſam, daß die theoretiſchen Muſici in dergleichen Fällen ſich einer leichtern Lehrart befleiſſen möchten? Denn ich halte mit allen Verſtändigen für billig, daß ein Lehrer ſich nach der Fähigkeit ſeiner Schüler richte. u. ſ. w.

Ich bin viel zu ſchwach, dieſem ſeltenen Ausdrucke den gehörigen Nachdruck zu geben; iedoch nehme mir die Freyheit, einige meiner längſt gehegten Gedanken über die vielerley Temperaturen ohne Scheu zu eröffnen:

Ungleichſchwebend iſt diejenige Temperatur, in welcher die abgezogene Differenzen ungleich ſind. Vielleicht hat der ſchon belobte Herr Neidhart ſelbſt Unrath vermerket, als er in ſeiner dritten Schrift, die letztere Seite, geſchrieben; denn ſoll man daſelbſt die ungleichen Differenzen vom D, Dis, bis E unter die Kleinigkeiten rechnen? Wo bliebe die mathematiſche Richtigkeit?

Neidharts beyde Temperaturen zugleich:		Die abgezogene Differenzen:		
C	2000			
Cis	1888	112		
D	1782	106	6	
Dis	1682	100	6	NB
E	1587	95	5	NB
F	1498	89	6	NB
Fis	1414	84	5	
G	1335	79	5	
Gis	1260	75	4	
A	1189	71	4	
B	1122	67	4	
H	1059	63	4	
c	1000	95	4	
		1000		

Da Herr Neidhart ſelbſt auf der 40 Seite geſtanden, daß Trompeten und Waldhörner an der gleichſchwebenden Temperatur ihren Theil auszuſetzen haben; ſo wollte ſeine dreyfache Bemühung einigen unbedachtſamen Leſern anfangs vergeblich ſcheinen; ſie hat aber, wie bekannt, in Abſicht der beſaiteten Inſtrumenten, ſchon großen Nutzen mit ſich gebracht. Auf Orgeln und andern Blaſeinſtrumenten wird er ſich nach und nach auch zeigen. Damit nun die Componiſten und andere practiſche Muſici, bey dem Gebrauche der gedachten Trompeten und Waldhörner, ihren Zuhörern nicht ferner falſche Waare für gut Geld verkaufen dürften, ſo wäre mein herzlicher Wunſch dieſer, daß einige wohl bemittelte Künſtler mit vereinigten Beurtheilungskräften ſich bemüheten, dieſe beyde Sonderlinge zu reiner Melodie u. verknüpfter Harmonie brauchbar zu machen. Die unfehlbaren Regeln der Erfindung, welche der vernünftigſte der ietzigen Weltweiſen, nämlich der Herr G. R. Wolf gegeben, nöthigen mich, folgende Aufmunterung herzuſetzen: **So gewiß dieſe nöthige Erfindung noch nicht wirklich da iſt, ſo gewiß iſt ſie in dieſer Welt möglich.**

Der Zeitmangel u. andere mich einſchränkende Umſtände wollen mir noch nicht erlauben, folgende mir ſelbſt gemachte Aufgabe vollſtändig auszuarbeiten: **Einer willkührlich langen Saite ſo viel Theile zuzueignen, als nöthig ſind zu beweiſen, daß die zwölf unterſchiedene Klangſtuffen gleichſchweben.**

Zur Erleichterung der Auflöſung haben mir folgende Sätze gedienet.

I. Vermöge des Satzes des zureichenden Grundes

iſt

iſt es nicht gleichgültig, der willkührlich langen Saite eine willkührliche Anzahl der Theile zuzueignen: Widrigen falls hat man bald zu viel, bald zu wenig Theile, oder unnöthige Brüche zu erwarten.

II. Die ſeitherigen Klangmeſſer haben vermeynet, den Proceß mit den Differenzen zu beſchlieſſen; ich aber habe mit zureichendem Grunde denſelben von zwölf gleichfallenden oder gleich ſteigenden Differenzen angefangen, und nach ziemlicher Mühe befunden, daß unter zwölf Zahlen nur eine ſich hieher ſchicke.

III. Wenn man die gefundenen Differenzen zuſammenſetzet, und nachgehends verdoppelt, ſo zeiget ſich **die gewiſſe Anzahl der Theile** von ſelbſt, welche der willkührlich langen Saite zugeeignet werden müſſen. Dieſe Anzahl könnte man zwar mit 2, 4, 8, u. ſ. w. vervielfältigen; aber ohne ſonderbaren Nutzen. Hieraus erhellet ebenfalls, daß, wenn die gewöhnliche 1000 Theile keine Unrichtigkeit mit ſich brächten, man ſtatt ſelbiger 2000, 4000, 8000, und mehrere Theilgen erwählen könnte; allein auch hier iſt die Sparſamkeit eine Tugend.

IV. Gleichwie die ſechſte Zahl bey Einrichtung der ſechſten abzumeſſenden Klangſtuffe, nämlich bey der kleinern Quinte oder größern Quarte, der wahre Mittelpunct iſt, nach welchem die höhern und tiefern Stuffen eingerichtet werden müſſen; alſo dienet dieſe ſechſte Zahl zum ſechſten Beweiſe, daß die eilf abgemeſſenen Klänge gleichſchweben.

V. Die kleinern abgezogenen Differenzen halten, ebenfalls eine gleiche Ordnung, wie die größeren gefundenen Differenzen.

Ich gebe dieſe Temperatur vor keine ſonderbare Erfindung aus; auch kann hierdurch der überaus

ſcharfſinnigen Arbeit des Herrn Neidharts kein Abbruch geſchehen; ſondern meine einzige Abſicht iſt, denen Clavier- Orgel- und andern Inſtrumentmachern, welche die Mathematik nicht verſtehen, hülfliche Hand zu leiſten.

Zwar haben einige dieſer Künſtler, welche ſeit etlichen Jahren ſich unterſtanden, eine meiner Erfindungen für die ihrige auszugeben, an mir nicht verdienet, mit ihnen ſo ſäuberlich zu verfahren, als ietzt wirklich geſchehen ſoll: Ich habe nämlich 1717, zu Dreßden, nach vieler Ueberlegung, ein Modell von einem neuen Clavier, mit Hämmern, theils mit, theils ohne Triebfedern, verfertigen laſſen, auf welchem man nach Belieben bald ſtark, bald ſchwach ſpielen, alles ſingend und manierlich herausbringen kann. Nicht lange hernach hatte ich die hohe Gnade, daß **Ihro Königl. Majeſtät** höchſtſeligen Andenkens, ſelbiges zweymal in hohen Augenſchein nahmen, und in Beyſeyn des Hrn. Grafen von Vitzthum, wie auch einiger Cammerherren, u. des mehr gedachten Capellmeiſters, Herrn Schmiedens, allergnädigſt billigten; mithin Verfügung treffen wollten, daß ſelbiges von einem geſchickten Künſtler vollkommen und rein ausgearbeitet werden ſollte.

Ich will, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, andere anſehnliche Leute ietzt nicht nennen, welche dis Modell ebenfalls vor Augen und Ohren gehabt, und laut ſicherer Nachricht, meiſtentheils noch leben. Auch will ich nicht für gewiß ſagen, ob derjenige **ein höflicher Bauer** ſey, welcher dis löbliche Unternehmen zu meinem großen Schaden und ſeiner größten Beſchimpfung hintertrieben, und nach meiner Abreiſe aus Churſachſen, dieſe Erfindung in- u. auſſerhalb Teutſchland

bekannt

bekannt gemacht? Aber ſo viel iſt gewiß, daß Signor Bartolómeo Chriſtofali, deſſen in Mattheſons zweyten Bande ſeiner muſikaliſchen Critik, auf der 336 Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder ſeyn kann, ſo wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erſte bin; Es würde denn erweislich gemacht, daß zwo verſchiedene Perſonen zu verſchiedener Zeit einerley Sache zu einerley Abſicht erfinden könnten. Anbey fällt mir ein, daß wegen Erfindung der Buchdruckerey ein gleicher Streitfall ſich eräuget.

Nun ſollte ich diejenigen auch nennen, welche in Deutſchland meine Erfindung nachgemacht: Deren einer ſo, der andere anders in den Nebenumſtänden verfahren; allein aus Mitleiden über den verfehlten Endzweck verſchweige ich iezt ihre bekannte Namen: Anerwogen ich längſt verſichert bin, daß keiner dieſem Inſtrumente die gehörige Stärke zu geben vermocht, damit es wenigſtens bey einer Cammermuſik deutlich zu vernehmen ſey. Mithin haben ſie dabey weiter nichts gethan, als das Sprüchwort wahr gemachet: Es iſt leichter, eine gute Sache mittelmäßig nachzumachen, als ſelbſt was tüchtiges zu erfinden.

Artig iſt es, daß keiner dieſem Kinde den rechten Namen zu geben weiß. Noch artiger klinget es, daß ieder vermeynet, ſeine Arbeit ſey die beſte, wenn nur ein rechter Spieler drüber käme: Sie meynen ohnfehlbar denjenigen auch, welcher den Endzweck dieſes Inſtruments vor deſſen Erfindung reiflich erwogen hat. Am allerartigſten ſcheinet es, wenn ich in einem Briefe leſe: Man hat gemeynet, Mr. Schröter wäre ſchon geſtorben. Geſetzt, ich wäre ſchon

todt, ſo bleibet doch das Geſetze da: **Laß einem ieden das Seine.**

Damit ich aber dieſe lieben Herrn überzeuge, daß ich mit ihnen, wegen dieſer bey mir gefundenen Erfindung, nicht weiter zürne; ſo will ich ſelbigen, aus aufrichtigem Gemüthe, einen unmasgeblichen Vorſchlag thun, etwas zu erfinden, wodurch ſie ſo wohl Ehre als Geld ich ſage in ihren Namen: Geld! erwerben können, nämlich: eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verſchiedenen Graden, bald ſtark, bald ſchwach ſpielen kann, und zwar nur auf einer Taſtatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen. Sollte ihnen dieſe Erfindung zu ſchwer fallen, ſo erbiete ich mich für ehrliche Bezahlung, ihnen das Geheimniß zu eröfnen.

Indem ich das vorhergehende überleſe, ſo finde mich genöthiget, **Ew.** ** gehorſamſt zu erſuchen, meine gewöhnliche Weitläuftigkeit abermals gütigſt zu überſehen. Wer an aufrichtige Freunde ſchreibet, der richtet ſich nicht allezeit nach dem gewöhnlichen 2 oder 3 ſeitigen Briefmaaſe, ſondern bedienet ſich des Rechts der Freundſchaft, alle Angelegenheiten mit beſcheidener Freymüthigkeit vorzutragen.

Obgleich nun dieſer öffentliche Brief verſchiedene Sachen in ſich enthält, welche manchem Leſer eine fliegende Hitze ausjagen möchten; ſo bin ich doch in meinem Gewiſſen überzeuget, daß die hiſtoriſche Zeilen unwiderſprechliche Wahrheiten ſind: Dahero vermuthe nicht, daß ein Nachfinder an mir ſich öffentlich zu Schanden machen wolle. Wegen der problematiſchen Vorträge, und anderer eingeſchalteten Erinnerungen, getraue mir auch fertig zu werden, wenn nämlich

lich der Gegner ſich deutlich nennet, und vernünftig aufführet; widrigenfalls ſoll er mit ſich ſelbſt fechten.

Endlich wünſche vom Grunde meiner Seele, es wolle die höchſte Weisheit Ew. ** als Stifter einer längſt gewünſchten Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, die reichlich geliehenen Kräfte zur Ausführung eines ſo großen Werks kräftigſt ſtärken, u. bey etwa erfolgendem neidiſchen Widerſpruche Dero klügliche Geduld mehr und mehr vermehren, bis dasjenige Ziel, welches ich nebſt allen vernünftigen Kreaturen ie eher ie lieber zu hören und zu ſehen verlange, glücklich erreichet worden.

Verbleibe übrigens mit ſchuldigſter Hochachtung

Ew. **

als meines hochzuehrenden Herrn

Nordhauſen
am 22 September,
1738.

gehorſamſter
Chriſtoph Gottlieb Schröter.

IV.

Sechſte und letzte Fortſetzung von Mattheſons vollkommenen Capellmeiſter.

Ein und zwanzigſtes Hauptſtück.

Von Zirkelgeſängen oder Kreisfugen, ſonſt Canones genannt.

Die ſogenannten Canones heiſſen deswegen Zirkelgeſänge oder Kreisfugen, weil ſie gleichſam in die

Runde herum geſungen oder geſpielt werden. Sie heiſſen auch auf Lateiniſch Fugae perpetuae, auf Welſch Fughe in conſequenza, das iſt, immerwährende Fugen, Folgefugen. Die Alten machten zu viel, die neuern zu wenig Weſens davon, am ſicherſten iſt die Mittelſtraſſe. Es iſt aber nach Herrn Mattheſons Beſchreibung eine Kreisfuge ein kurzes Sing- oder Klingſtück, welches verſchiedene Stimmen aus einer einzigen Vorſchrift, die oft nur eine Zeile beträgt, nach einander daher machen, u. immer von forne wieder anfangen können. Muſikbefliſſene ſollen ſich in dieſer Gattung zu ſetzen allerdings üben, weil dadurch eine große Fertigkeit in der Setzkunſt überhaupt zuwege gebracht werden kann, wenn man ſich aber gar zu ſehr daran gewöhnt, ſo wird man hernach in freyen Compoſitionsgattungen ganz ſteif. Zarlino, Penna, Zacconi, Kircher, Tevo, Bononcini, Artuſi, Berardi, haben in ihren Schriften von den Kreisfugen gehandelt, Herr Mattheſon aber gedenkt die Sache ganz anders vorzutragen, als bishero noch von niemand geſchehen. Er wird nämlich unterſuchen, wie die Kreisgeſänge gemacht werden müſſen, u. wie vielerley Gattungen es derſelben gibt. Der Herr Verfaſſer merket wohl an, daß es Merkzeichen einer Seichtgelehrſamkeit wären, wenn man über die Contrapuncte u. Kreisfugen ſpottete, dergleichen Niedten im dritten Theile ſeiner Handleitung bey etwas ſchmuziger Feder entfahren. Herr Mattheſon merket aus Berardi inſtitut. harm. P. III. c. 59. folgende zwölf Kreisfugen an:

1. Canone all' uniſono, al ſoſpiro, das iſt, wo die zweyte Stimme der erſten im Einklang nachfolget, u. nur um ein Viertel ſpäter anhebt. 2. Ca-

2. Canone all' uniſono, doppo mezza pauſa, ſopra un canto fermo, d. i. wo die folgende Stimme, nach eines halben Takts Pauſe eintritt, und wobey wir bemerken, daß zu der Zeit Mode geweſen, einen canto fermo, oder eine gewiſſe choralmäßige Melodie feſt zu ſetzen, nebſt welcher denn zwo andere Stimmen den Kreisgeſang führten. Dieſer Gebrauch iſt aber abgekommen, u. die wenigſten Kreisfugen binden ſich ietzo an einen Canto fermo.

3. Canone alla ſeconda di ſotto, wo die zweyte Stimme nicht im Einklange, ſondern einen Ton tiefer ihre Nachfolge anſtellet. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es mit den neun übrigen Arten. 4. Alla Terza di ſotto. 5. Alla Quarta di ſotto. 6. Alla Quarta di ſopra, eine Qvarte höher. 7. Alla Quinta di ſopra. 8. Alla Seſta inferiore. 9. Alla Seſta inferiore. 10. Alla Settima inferiore. 11. Canone della diapaſon inferiore. *)

Es gibt ferner Kreisfugen, bey welchen die Führſtimme (guida) das erſtemal ſo geſungen wird, wie ſie auf dem Papier ſtehet, die Folgeſtimme aber durch eine Gegenbewegung der Intervalle, und durch doppelte auch wohl verminderte Geltung der Noten. Das andremal wird aus der Folgeſtimme die Führſtimme gemacht, u. ebenfalls, wie es ſtehet, vollzogen. Hingegen verändert ſich die Führſtimme in die Folgeſtimme, u. bekommen die Noten eine andere Geltung. Es gibt

*) Herr Mattheſon hat zwar von zwölf Arten der Kreisfugen aus dem Berardi geredet, aber eine vergeſſen u. nur eilf angeführt. Weil ich den Berardi nicht bey der Hand habe, muß man ihn ſelbſt nachſchlagen, u. ſuchen welche vergeſſen worden.

gibt überdies noch verſchiedene Kunſtſtücke dieſer Art. Z. E. Berardi Canon mit 32 Diskantſtimmen, wozu ein ganzes Caſtratenland gehört, und Kirchers Irrgarten von 128 Chören mit 256000 Stimmen. So ſehr ſich unſere Vorfahren hierinn vertiefet, ſo haben ſie doch dadurch das unerſchöpfliche Weſen der unendlichen Zuſammenſtimmungen einigermaſſen an den Tag geleget.

Mit der Compoſition der Kreisfugen geht man alſo zu Werke: Man erſinne erſtlich einen zweyſtimmigen Satz von 6 bis 8 Takten, und ſchreibe ihn ſo auf, daß die zweyte Stimme eben dieſelbe Melodie, welche die erſte hat, Takt vor Takt, nachmachen könne. Soll nun die zweyte Stimme nach Verflieſſung eines Takts anfangen, ſo muß der zweyte Takt des Führers ſo eingerichtet werden, daß er zu dem erſten völlig einſtimmet. Eben ſo muß der dritte zum zweyten, der vierte zum dritten ſich reimen, beſonders der letzte zum erſten, alsdenn iſt es eine Kreisfuge ohne Ende mit zwoen Stimmen. Die unterſte Stimme ſchreibt man allemal vorher, die obere hernach, ein Takt nach dem andern, wie I. Tab. 1 Fig. Nach dieſem bringt man beyde Zeilen in eine, und wo die Folgeſtimme eintritt, wird ein Zeichen gemacht, wie I. Tab. 2 Fig. Alsdenn heißt es ein **geſchloſſener** Canon (canone chiuſo), da hingegen der erſte ein **offener** war (canone aperto). Man ſiehet ſchon aus dieſer Probe, daß in dieſen Kunſtſtücken ſich geſchickte Bindungen anbringen laſſen, wodurch ſie den größten Zierrath erhalten. I. Tab. 3 Fig. iſt ein Exempel ohne Diſſonanzen, ſo wie die Alltagskreisfugen gemeiniglich ſind, denen es aber doch an Lebhaftigkeit nicht fehlet.

In der Folge trägt Herr Mattheſon was neues vor, wenn er in einem Exempel ein paar geſchickte Kreisfugen für drey Stimmen ſo einrichtet, daß ſie nicht allein abwechſeln, ſondern auch, gleich den ordentlichen Fugen auf verſchiedene Art verſeßet, u. mit einer Veränderung von Solo u. Tutti verſehen werden. Es iſt der Mühe werth, daß man den vollkommenen Capellmeiſter ſelbſt aufſchlägt u. das Exempel mit Fleiß betrachtet, welches vier Blätter in Folio beträgt.

Eine Kreisfuge von vier Stimmen iſt I. Tab. 4 Fig. u. eine von fünf Stimmen 5 Fig. zu ſehen.

Bisher ſind es ſolche Kreisfugen geweſen, die ihre Stimmfolge im Einklange anſtellen, welche auch die gebräuchlichſten ſind. Es können aber noch verſchiedene andere Intervalle darzù dienen. Ein wahrhaftig faſt unverbeſſerlich ſchönes Muſter mit drey verſchiedenen Stimmen hat der Herr Verfaſſer von einem Engelländer, **William Bird**, der Baccalaureus muſices geweſen, angeführt, welche Arbeit 200 Jahre und drüber alt iſt. Siehe I. Tab. 6 Fig. Die andere Stimme tritt hier in der unterliegenden Qvarte des Haupttons (hypodiateſſaron); die dritte aber in der Unteroctave (hypodiapaſon) ein. Allein ſo gut auch dieſer Canon von drey Stimmen iſt, ſo hätte doch Herr Mattheſon einen kleinen Fehler anmerken u. ihn verbeſſern können. Nämlich wenn die dritte Stimme eingetreten, ſo macht ſolche mit der Note c im ſiebenden Takte einen qvintenhaften Gang, wie 7 Fig. zu erſehen. Ob gleich die erſte Stimme ſich hinauf, u. die dritte herunter bewegt, indem die andere pauſirt, ſo iſt doch in dem Augenblicke vorher der völlige Accord f dur da geweſen, und unmittelbar folget alsdenn

denn ſogleich der Accord g moll darauf, welches ſehr qvintenhaft u. widrig klinget: Jedoch zwo Noten können die ganze Sache verbeſſern, ohne daß es der Melodie Abbruch thut, welche vielmehr verbeſſert wird. Man darf nämlich im achten Takte nur ſtatt der zween d, ſetzen b a, wie 8 Fig. ſo iſt der Sache abgeholfen. Die Kreisfugen, da die zweyte Stimme eine Qvinte oder Qvarte tiefer, oder höher eintritt als der Führer, können mit vieren, wie ordentliche Fugen geſetzt und ſo eingerichtet werden, daß ſie eine Umkehrung leiden. Herr Mattheſon ſagt von dieſer Arbeit die Wahrheit recht artig. Er heiſſet ſie nämlich eine canoniſche Plackerey, die, wenn ſie noch ſo wohl geriethe, doch gemeiniglich ſehr viel gezwungenes an ſich hätte, und nur zur ſtarken Uebung in der Harmonie diente, wie die hölzerne Voltigirpferde einem Schüler in der Reitkunſt Geriethe aber die Arbeit nicht gut, ſondern käme einem ſangloſen Setzer unter die Hände, ſo möchte man ſie lieber dem Rade Jrions zueignen, als eliſäiſche Ohren damit qvälen. Ein Exempel einer räthſelhaften Kreisfuge gibt Herr Mattheſon von dem berühmten Herrn J. S. **Bach** in Leipzig, wie 1 Fig. II. Tab. zu ſehen. Er hat ſolche 1727 Herr D. Hudemann zugeſchrieben, und iſt die Auflöſung II. Tab. 2 Fig. von einem Ungenannten in Hamburg, der nach der Zeit Organiſt in Gröningen geworden, mit Beyhülfe eines andern Liebhabers der Muſik verfertiget worden. Man heiſſet dergleichen Kreisfugen auf welſch canone enimmatico, auf latein. canon aenigmaticus, auch canon clauſus, weil keine Zeichen dabey ſtehen, wie die Stimmen eintreten ſollen, u. man ſolches erſt, gleich einem Räthſel, errathen muß.

Al roverſcio heißt auf verkehrte Art, nämlich, wenn die Kreisfuge zuvor, z. E. eine Qvarte, empor geſtiegen, ſo muß bey der Verkehrung die Melodie an eben dem Orte eine Qvarte herunter fallen, und ſo müſſen alle Intervalle durchaus auf verkehrte Art antworten. Ich will hiebey einen Vortheil entdecken, womit die Verfertiger ſolcher muſikaliſchen Spielwerke geheim thun. Wenn man die Kreisfuge verkehren will, ſo kehrt man das Papier um, worauf ſolche ſtehet, und ſchreibet ſolche von der rechten zur linken Hand ab, wie das Hebräiſche, und läſſet die folgende Stimmen in eben der Ordnung nach einander eintreten, wie bey der Kreisfuge, da ſie nicht verkehrt war. Die Tonart, ſo durch die Verkehrung ſich verändert, wird durch die Intervalle ſelbſten beſtimmt. Ich will Herrn Bachens Canon zum Exempel nehmen. Weil vier Zeichen voranſtehen, II. Tab. 1 Fig. ſo ſiehet man, daß der Canon aus vier Stimmen beſtehet, die nach einander folgen, wie ſie geſchrieben ſtehen, nämlich erſt der Diskant, hernach der Alt, denn der Tenor und Baß. Wenn man einmal errathen, wie die Simmen eintreten, ſo iſt das ganze Räthſel aufgelöſet, und dieſes iſt nichts ſchweres, wenn man erſt weiß, mit was für einem Intervall die folgende Stimme anhebet, welches ſogleich der Schlüſſel zu erkennen gibt. Denn in einer Kreisfuge nehmen die Stimmen, die verſchiedene Schlüſſel haben, doch auf den fünf Linien einerley Raum ein. Z. E. Die erſte Note der Kreisfuge ſtehet auf der mittlern Linie, die andere zwiſchen der vierten und fünften Linie, u. ſ. f. eben ſo ſtehet die erſte Note aller übrigen Stimmen auch auf der mittlern Linie, u. die zweyte zwiſchen der vierten u. fünften u. ſ. w.

Da nun die Noten die Töne bezeichnen, nachdem der vorſtehende Schlüſſel beſchaffen, ſo fallen die Töne, die die folgenden Stimmen haben, ſogleich in die Augen. Die andere Stimme nämlich hat in der Bachiſchen Kreisfuge c, f, d, e, c u. ſ. w. und die dritte, als der Tenor, a, d, h, c u. ſ. f. Um nun leicht zu errathen, wie die Stimmen auf einander folgen in Anſehung des Eintretens, ſo darf man nur Achtung geben, welche Intervalle von der erſten u. andern Stimme ſich zuſammen ſchicken, indem man immer drey bis vier Intervalle der andern Stimme mit dem zweyten, dritten, vierten u. fünften Intervall der erſten Stimme vergleichet u. zuſammenhält, ob ſolche nach den Regeln der Harmonie zuſammenſtimmen oder nicht. Stimmen ſolche zuſammen, ſo hält man noch die dritte mit den zwey vorhergehenden zuſammen, u. wenn ſie gleichfalls übereinſtimmt, ſo hat man den Ort des Eintretens gefunden. Stimmt ſolche aber nicht überein, ſo iſt es ein Anzeichen, daß die andere Stimme nur von ohngefähr mit der erſten übereinſtimmte, oder daß die dritte Stimme anders eintritt als die andere. Im erſten Falle hält man nun die vier erſten Intervalle der andern Stimme, nun mit dem dritten, vierten, fünften u. ſechſten Intervall der erſten Stimme zuſammen, da es ſich denn weiſen wird, wenn man alſo fortfährt, u. immer die vier erſten Intervalle der andern Stimme, mit vier Intervallen der erſten Stimme vergleichet, dergeſtalt, daß man immer von dieſen forn eins wegläſſet, und hinten eins zuſetzet, wo eigentlich das Eintreten der Stimme iſt. Im andern Falle, wo die zweyte Stimme mit der erſten übereinſtimmt nur an einem einzigen Ort, die dritte aber nicht in eben

der Ordnung übereinſtimmt, ſo muß man den Ort des Eintretens für die dritte Stimme auf ietzt eben beſchriebene Art noch einmal ſuchen. Wer nun die Regeln der Harmonie verſteht, der kann auf beſagte Art das Eintreten der Stimmen ſogleich errathen, ohne lange darüber nachzudenken. Nun will ich das Umkehren erklären, welches ſehr leicht iſt. Man nimmt, wie oben geſagt, das Papier, worauf die Kreisfuge ſtehet, und kehret das unterſte zu oberſt, und lieſet von der rechten zur linken, ſo iſt der ganze Handel verrichtet, u. alle ſteigende Intervalle ſind dadurch in fallende, u. alle fallende in ſteigende verkehret, wie einem ieden in die Sinne fällt. Denn wenn man eine Maſchine, da verſchiedene Kugeln theils von oben herunter, theils von unten hinauf ſich bewegen, umkehret, ſo iſt leicht zu begreifen, daß die Kugeln, die ſich zuvor von oben herunter beweget haben, nun in eben der Ordnung von unten hinauf bewegen müſſen, wenn die Verkehrung keinen Einfluß in die Bewegung hat, u. eben ſo werden ſich auch die Kugeln, die ſich zuvor von unten hinauf beweget, nun von oben herunter bewegen. Wenn man nun eine Kreisfuge als eine Maſchine anſiehet, und die Noten als Kugeln, die ſich bald von oben herunter bald von unten hinauf bewegen, ſo läſſet ſich die Sache leicht vorſtellen. Nun wollen wir ſehen, wie die Schlüſſel beſtimmet werden durch die Verkehrung. Verkehren heißt die ſteigenden Intervallen in eben ſo große fallende, und die fallenden Intervalle in eben ſo große ſteigende verwandeln. Verkehret man nun die Kreisfuge II. Tab. 1 Fig. ſo kommt zwar eine fallende Qvarte heraus im Violinſchlüſſel, ſie iſt aber groß. Da nun im Verkehren die ſteigenden Inter-

vallen in eben ſo große fallende verwandelt werden ſollen, das erſte ſteigende Intervall aber eine ordentliche Quarte war, ſo muß entweder die erſte Note h um einen halben Ton durch Vorzeichnung des b erniedriget werden, oder die andere Note f muß durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhet werden bey der Verkehrung. Da nun das erſte dem Herrn Verfaſſer beliebet, ſo ſind dadurch auch die übrigen Intervalle dergeſtalt dadurch beſtimmt worden, daß noch drey b haben müſſen vorgeſetzet werden. Denn das andere Intervall muß eine ſteigende kleine Terz werden, f a iſt aber eine große Terz, alſo muß vor a ein b ſtehen, daß eine kleine Terz entſteht; u. ſo ſind auch die übrigen zwey b entſtanden, welches man nun leicht finden kann, wer nur ein bißgen nachdenken will. Da man nun einmal zur Diskantſtimme den Violinſchlüſſel mit vier b erwählt, ſo ſind dadurch die übrigen drey Schlüſſel zugleich beſtimmet worden. Denn es ſind keine andere Schlüſſel vorhanden, in welchen die gehörige Note eben auf der mittlern Linie anfangen könnte, als der hohe Alt, der Alt u. der hohe Baß. Fragt man, warum hat man denn ungewöhnliche Schlüſſel erwählt, und nicht auch die vornen ſtehenden Schlüſſel bey der Verkehrung beybehalten? ſo antworte ich, es hat dem Verfaſſer ſo gefallen. Denn weil es ein muſikaliſches Räthſel ſeyn ſoll, ſo hat man es dadurch etwas ſchwerer gemacht. Es hätten die vier ordentlichen Schlüſſel können beybehalten werden, u. alsdenn wäre die Verkehrung herausgekommen wie II. Tab. 3 Fig.

Nun iſt noch zu erklären übrig, warum bey der Verkehrung die Stimmen in einer entgegengeſetzten Ord-

nung auf einander folgen. Und dieſes iſt abermal gar leicht zu begreifen. Denn da die ganze Melodie verkehrt wird, ſo wird auch die Ordnung, nach welcher die Stimmen eintreten, zugleich mit verkehrt. Man kann ſolches am beſten ſehen, wenn der Canon ausgeſetzt iſt, da alle vier Stimmen untereinander ſtehen. Man betrachte alſo die Kreisfuge wie ſie II. Tab. 2 Fig. ausgeſetzt iſt, und kehre darnach das unterſte zu oberſt, ſo findet man, daß der Diskant zu unterſt kommt, der Baß aber zu oberſt. Weil es nun aber wider die Ordnung der Natur, daß der Diskant zu unterſt u. der Baß zu oberſt ſtehet, ſo müſſen die Zeichen ordentlich geſetzet werden, da im übrigen alles bleibet, woraus folget, daß, wenn die Harmonie nebſt der Melodie in einer entgegengeſetzten Ordnung erhalten werden ſoll, nun der Baß anfangen, u. die übrigen Stimmen gleichfalls in einer verkehrten Ordnung eintreten müſſen.

Ehe ich dieſe Kreisfuge verlaſſe, muß ich noch zwo Anmerkungen beyfügen. Die erſte iſt, daß bey der Verkehrung die halben Tone zu ganzen, u. die ganzen Tone zu halben werden können, im Fall nach der ordentlichen Regel ein Ton entſtehet, der nicht in der Leiter lieget. So iſt bey unſerer Kreisfuge das dritte Intervall ein ganzer Ton, bey der Verkehrung aber wird im Diskant und Alt dieſes Intervall zu einem halben Tone, weil ſonſten ein Ton herauskäme, der nicht in der Leiter läge, hingegen im Tenor und Baß bleibet der ganze Ton, weil die Tone darzu in der Leiter liegen, wie II. Tab. 3 Fig. zeiget. Die andere Anmerkung ſoll ſagen, daß alle Kreisfugen ſich verkehren laſſen. Das ſolches wahr ſey, finde nicht für nöthig weitläuftig

aus dem Weſen der Kreisfugen, das iſt, aus der Art ihrer Zuſammenſetzung zu erklären. Wer mich bisher verſtanden, dem wird auch die Möglichkeit als wahr in die Sinnen fallen; doch finde für nöthig, die Wahrheit mit etlichen Exempeln zu beſtätigen. Ich will des **William Bird** Kreisfuge verkehren nach den oben angegebenen Regeln, ſo wird ſolche ſtehen wie III. Tab. 1 Fig. Wenn die Kreisfuge I. Tab. 5 Fig. verkehrt wird, ſo wird ſolche wie III. Tab. 2 Fig. ausſehen. Ich habe mich bey dieſer Kreisfuge des berühmten Herrn **Bachens** etwas aufgehalten, weil Herr Mattheſon davor gegrauet hat; da ich aber doch gleichwohl mit dem Verfaſſer des vollkommenen Capellmeiſters überzeugt bin, daß ſolche Anfängern in der Setzkunſt zum Unterrichte u. Nachſinnen dienen können, u. ſolche ſonderlich in der Harmonie üben, ſo habe ich mir nicht davor grauen laſſen, ſolche zum Nutzen der Lehrbegierigen zu unterſuchen u. ihnen einige Vortheile zu entdecken, die ſie in andern muſikaliſchen Schriften nicht ſo leichte finden werden.

Nun iſt noch die ſogenannte krebsgängige Kreisfuge (canon cancrizans) übrig, da man erſtlich die völlige Hälfte zu Papier bringt, u. denn einen Contrapunct darzu ſetzt, worauf man die Noten der Oberſtimme beſonders hinſchreibet, u. die Noten der Unterſtimme von hinten zu dran hängt, ſo iſt der Krebs geſotten. Herr Mattheſon ſagt von dieſen krebsgängigen Kreisfugen, daß ſie keine Diſſonanzen duldeten, weder in Rückungen, noch in Bindungen, noch in punctirten Noten: Auch dürften ſich die Zeichen b u. ♯ nicht melden, ausgenommen ſolche, die eigentlich zur Tonart gehörten. Ob es wahr ſey, wird ſich hernach weiſen.

Ein

Ein Exempel dergleichen krebsgängiger Kreisfugen iſt II. Tab. 4 Fig. Wenn nun ſolche geſungen werden ſoll, ſo fängt der eine von der rechten zur linken, der andere von vornen an. Wenn ſolche in der Mitte auf einander geſtoſſen, ſagt Herr Mattheſon, ſo kehren ſie wieder um, und ſtimmen das vorige Lied von neuem an. Dieſes iſt nicht in dem Weſen der krebsgängigen Kreisfugen gegründet, ſondern man kann von vornen bis zu Ende ſingen, indem der andere von der Rechten zur Linken die ganze Kreisfuge zugleich durchſinget rückwärts. Wenn alſo der eine von der Rechten zur Linken, der andere von der Linken zur Rechten die ganze krebsgängige Kreisfuge durchgeſungen, ſo fangen ſie die Kreisfuge wieder von vornen an zu ſingen, iedoch mit dem Unterſchiede, daß derjenige, der zuvor von vornen angefangen, nun von hinten anfängt, u. der zuvor von hinten angefangen, nun von vornen anhebt. Es iſt alſo nicht an dem, daß wenn die beyden Stimmen in der Mitte auf einander geſtoſſen, ſie alsdenn wieder umkehren, u. das vorige Lied von neuem anſtimmen, wie Herr **Mattheſon** lehret, als der in dem folgenden Satze zum zweytenmale ſolches einprägt, wenn er ſagt: **daß beyde Stimmen bis auf die Hälfte der Zeile fortſingen, und nicht weiter gehen, ſondern alsdenn von neuem eben denſelben Gang halten.** Herrn Mattheſons eigenes Exempel II. Tab. 4 Fig. lehret, daß, wenn die beyden Stimmen in der Mitte zuſammengeſtoſſen, man nicht nöthig habe wieder umzukehren, u. das vorige Lied von neuem anzuſtimmen, ſondern daß iede Stimme die ganze Zeile abſinget, die eine vom Anfang bis zu Ende, die andere vom Ende bis zum Anfange.

Es befindet ſich auch nicht der Wahrheit gemäß, daß dieſe krebsgängige Kreisfugen keine Diſſonanzen u. die Zeichen b u. ✠ duldeten. Damit ich das Gegentheil nicht mit vielen Worten beweiſen darf, ſo habe IV. Tab. 1 Fig. dergleichen krebsgängige Kreisfuge hingeſetzet, die nicht nur Diſſonanzen hat, ſondern auch das b in h verwandelt. Sie läſſet ſich auch umkehren, wie 2 Fig. IV. Tab. zu ſehen, u. bleibt doch eine krebsgängige Kreisfuge. Dieſe umgekehrte krebsgängige Kreisfuge ſchlieſſet in der Mitte, als dem Endigungsklange der Tonart.

Zwey und zwanzigſtes Hauptſtück.

Vom doppelten Contrapunct.

Der vollkommene Capellmeiſter ſagt, daß der doppelte Contrapunct, u. die von ihm herſtammenden Doppelfugen, nur für ſolche Componiſten gehörten, die von Natur eine ſtarke Beurtheilungskraft beſitzen, von großem Fleiſſe u. unermüdetem Nachdenken ſind, auch die Kräfte der Harmonie tief einſehen. Die Zuhörer aber müßten eine tüchtige Kundſchaft melodiſcher Künſte, einen reinen Geſchmack an dauerhafter Arbeit, u. ſonſten ein wohleingerichtetes Gehirn haben. Der Herr Verfaſſer wird für diesmal nicht den Zuhörern, ſondern nur den harmoniſchen Künſtlern Unterricht geben.

Der Name doppelte Contrapunct iſt allgemein, u. begreift auch die Doppelfugen unter ſich, welche beſondere Arten derſelben ſind.

Ein doppelter Contrapunct iſt ein kurzer harmoniſcher Satz von zwoen Stimmen, deren

ren obere zur untern, u. die untere auch zur obern gemacht werden kann, ſo daß ſie dennoch in beyden Fällen ſehr wohl zuſammen klingen.

Es ſind ſieben Dinge in Obacht zu nehmen, wenn man doppelte Contrapuncte verfertigen lernen will. Nämlich

1. **Die Gegenbewegung** (motus contrarius) welche dreyerley iſt. Erſtlich wenn ſich die Stimmen zugleich gegen einander bewegen, ſo daß die eine fällt, wenn die andere ſteigt, u. umgekehrt. Zweytens wenn die Stimmen, eine nach der andern folgen, ſo daß die ſteigende Noten der einen Stimme bey der zweyten in fallende, dieſe hingegen in ſteigende verändert werden. Dieſe zweyte Gegenbewegung hat wieder eine Nebeneintheilung; ſie wird nämlich in die **ſchlechte** Gegenbewegung; da man nicht auf die halben Tone ſiehet, und in die **genaue** Gegenbewegung eingetheilet, da man auch die halben Tone nicht aus der Acht läſſet. Dieſe Beobachtung der halben Tone gehet nur das diatoniſche Klanggeſchlecht an, u. iſt eigentlich was die Italiener al roverſcio, die Franzoſen à la renverſe, die Deutſchen **gegen einander umgekehrt,** nennen. Von der zweyten Gegenbewegung gibt I. Tab. 9 Fig. ein Exempel. Denn alle Noten im erſten und zweyten Takte ſind im dritten und vierten umgekehrt, doch ſo, daß dabey nicht auf die halben Tone geſehen wird, welches die ſchlechte Gegenbewegung heißt. In der 10ten Fig. I. Tab. werden auch die halben Tone nicht aus der Acht gelaſſen, u. das iſt die genaue Gegenbewegung. Drittens, wenn die nachfolgende Stimme die Noten der vorhergehenden

von hinten anfängt, welches auf Lateiniſch motus retrogradus, auf Welſch cancherizante, auf Franzöſiſch à reculons, auf Deutſch, rückgängig oder krebsgängig heiſſet. Siehe IV. Tab. 3 Fig. Dieſe dritte Gegenbewegung kann entweder in eben derſelben Stimme, oder in verſchiedenen, ferner in eben denſelben Klängen, oder in der höhern oder tiefern Octave, oder in andern Intervallen angeſtellet werden.

2. **Die Evolution** oder **Verwechſelung** (euolutio). Es wird darunter die Verkehrung der Stimmen verſtanden, welche die Italiener Riverſciamento oder Rivolgimento nennen. Sie iſt dreyerley. Die erſte, wenn aus der Oberſtimme die untere wird u. ſ. w. Die zweyte, wenn nicht nur die Stimmen vertauſchet, ſondern auch die Intervalle in der Gegenbewegung angebracht werden. Die dritte, wenn die Verwechſelung der Stimmen von hinten angefangen wird.

3. **Die Vermehrung** (augmentatio), gehet auf die Geltung der Noten, wenn nämlich eine Stimme der andern ohne Veränderung des Satzes oder der Intervalle in ſolchen Noten nachfolget, die länger und größer ſind an äuſſerlicher Geltung als die vorhergehenden. Hieher gehört auch die **Verringerung** (diminutio), als das Gegentheil, da die Geltung der Noten verkürzet wird.

4. **Das Hinken** (alla zoppa) iſt, wenn in einem Contrapuncte die Noten wider die ordentliche Zeitmaaße ſo gerücket werden, daß ſie gleichſam hinken oder anſtoſſen, wie man ſolches im Allabrevenſtyl für künſtlich hält. Ein Exempel ſiehe IV. Tab. 5 Fig.

5. **Das Auf- und Niederſteigen,** (alla diritta) will

will ſo viel ſagen, daß alle Noten des Gegenſatzes durch Stuffen auf u. niederſteigen u. nicht den geringſten Sprung machen müſſen. Der Hauptſatz bey einem ſteigenden doppelten Contrapunct (contrapunto alla diritta) iſt ein feſt ſtehender Geſang (Canto fermo) welcher hernach mit ſeinem Gegenſatze verwechſelt wird, er mag zu Anfange in der obern oder untern Stimme ſeyn. Ein Beyſpiel eines ſteigenden doppelten Contrapuncts unter einem feſtſtehenden Geſange (Contrapunto doppio alla diritta, ſotto un canto fermo) iſt IV Tab. 6 Fig. der feſtſtehende Geſang iſt, wie ſchön leuchtet der Morgenſtern. *)

6. **Das Springen** (di Salto) iſt das Gegentheil von dem vorhergehenden. Ein ſpringender Contrapunct (contrapunto di Salto) muß nämlich ſo eingerichtet ſeyn, daß er keinen einzigen Schritt, ſondern lauter Sprünge thut, wie IV Tab. 7 Fig. zu ſehen. Der feſtſtehende Geſang iſt, mitten wir im Leben ſind, ꝛc.

7. **Das Punctiren** iſt, wenn die Noten des Gegenſatzes an verſchiedenen Orten und bey verſchiedener Geltung mit Puncten verſehen ſind. Die gewöhnlichſten Gattungen ſind: der halbe Schlag mit einem Puncte, das Viertel mit einem Puncte, das Viertel mit einem ſyncopirten Puncte. Den Anfängern zu Gefallen hat man dieſe drey Gattungen IV Tab. Fig. 4 unter a b c vorgezeichnet.

*) Bey dem Gegenſatze im dritten Takte iſt ein Fehler oder Druckfehler angebracht, wenn auf die Quinte eine Octave in der geraden Bewegung folget, welcher Gang wegen der verdeckten Octaven niemals nichts nütze geweſen. Es wird derohalben ſtatt c, im Tenor wo das Sternchen ſteht, a ſeyn müſſen.

Die vier letzten Arten des doppelten Contrapuncts heiſſen mit einem allgemeinen Namen treuloſe Contrapuncte (contrapunti perfidiati) weil ſie mit einem eigenſinnigen Vorſatze nicht nur an einen gewiſſen Unterwurf überhaupt, ſondern ſich auch daneben an einen eigenen Klangfuß dergeſtalt binden, als ob ſie dem feſten Geſange gar keinen Glauben mehr halten u. gleichſam untreu werden wollten. Sie können alſo ſo verſchieden ſeyn, als die Zuſammenſetzung der Klangfüſſe. Herr Mattheſon führt drey dergleichen Gattungen an. Die erſte heißt, der treuloſe Contrapunct, von zwey Vierteln und vier Achteln mit einer Tirate (contrapunto perfidiato di Tirate, con due ſemiminime e quatro Crome) wie V Tab. 1 Fig. Die andere von einem Viertel und zwey Achteln (d' una Semiminima e due Crome) die Dritte von einem halben Schlage im Aufheben der Hände mit einem Puncte und zwey Achteln (della Minima nel levare della Mano, col punto, e due Crome) wie 2. 3 Fig. V Tab. zeigt.

Man hat auch einen fugenmäßigen doppelten Contrapunct, da der Gegenſatz eine kurze Klauſel vor ſich nimmt, u. ſelbige, als obs eine Fuge abgeben ſollte, hin und wieder, wo ſichs nur ſchicken will, in verſchiedenen Intervallen, gleichſam wiederſchlagend anbringet. V Tab. 4 Fig. iſt dergleichen fugenmäßiger doppelter Contrapunct (contrapunto doppio fugato).

Hieher gehört auch der Contrapunct von einem gewiſſen Satze (contrapunto d'un ſol Paſſo) der beſtändig behalten wird, wie VI Tab. 1 Fig. lehret.

Ferner die eigenſinnigen Contrapuncte (Contrapunti

punti oſtinati, pertinaci) worin ſich in dem Gegenſatze eine gewiſſe Melodie in eben demſelben Tone allemal hören läßt, mit dem Unterſchiede, daß immer eine veränderte Geltung der Noten, oder ein neuer Rhythmus vernommen wird. Nicht eben nach der Reihe, wie im Exempel VI Tab. 2 Fig. ſondern bey guter Gelegenheit.

Es ſind auch die doppelten Contrapuncte von einer hüpfenden Art (Contrapunti in Saltarello) anzumerken, als die von dem ernſthaftern Sprunge unterſchieden. z. B. 3 Fig. VI Tab.

Imgleichen die, ſo gewiſſermaſſen in der gedritten Bewegung vorgebracht werden, da die eine Stimme, nämlich der Punct oder Satz mit zwey oder vier Vierteln; die andre hergegen, nämlich der Contrapunct oder Widerſatz mit drey, ſechs bis zwölf Achteln verfährt. Unter dieſer gedritten Bewegung (tempo ternario) verſtehet man keinen Tripel, oder ungeraden Takt, ſondern nur die Bewegung deſſelben in gerader Zeitmaaße, wie VI Tab. 4 Fig.

Endlich die gebrochenen u. nachahmenden Contrapuncte (Contrapunte in ſincopazione ed imitatione) in welchen eine Stimme der andern, auf canoniſche Art im Einklange oder in der Octave, iedoch mit einer gerückten Bewegung nachfolgen muß, wie Tab. VII 1 Fig. Es iſt hiebey zu merken, daß die Umkehrung entweder in Mittelſtimmen oder doch mit ſolcher Begleitung vorgenommen werden müſſe, daß die Quarten ihre gute Bedeckung bekommen.

Bisher ſind ſolche Contrapuncte vorgekommen, die ſich in ihrer Verkehrung an kein gewiſſes Anfangsintervall binden. Zur Grundregel, wie man dergleichen

chen Contrapuncte ſetzen ſoll, gibt Herr Mattheſon folgende an: **Man muß kein anders anſchlagendes Intervall in der Harmonie gebrauchen, als dieſe vier, den Einklang, die Terzen, die Sexten, große und kleine, ſammt der Octave.** Die Urſache iſt, weil die übrigen ſich mit keinem Wohlklange umkehren. Der Einklang u. die Octave dürfen ſich nicht zu oft melden, u. die Sexten mit den Terzen ſoll klüglich abwechſeln.

Nunmehro kommen wir auf die Contrapuncte, die nach einem gewiſſen Intervalle benennet werden, deren drey ſind: nämlich der doppelte Contrapunct in der Octave, (all' Octava) in der Decime (alla Decima) in der Duodecime (alla Dodecima). Die Decime iſt eine zuſammengeſetzte Terz, wie die Duodecime eine zuſammengeſetzte Quinte, in dieſer Schreibart aber kann man ſie nicht für die Terz u. Quinte halten u. brauchen, wie in andern.

Der doppelte Contrapunct in der Octave wird ſo genannt, weil der Satz u. Gegenſatz ſo wohl im rechtenGebrauche als in der Verkehrung mit einer Octave eintreten müſſen. Die Regeln des Octavencontrapuncts ſind folgende:

1. Soll ein ieder Satz ſich in den Schranken einer Octave halten, u. ſolche lieber nicht gänzlich berühren, als überſchreiten.
2. Muß die Quinte nicht gebraucht werden, es ſey denn, daß die Terze oder Sexte vorhergehe, imgleichen, wenn die Sexte drauf folget, auch in der Rückung u. im Durchgange: Denn die Quinte wird in der Verkehrung zur Quarte.
3. Alle Diſſonanzen auſſer der None können gebrauchet werden.

4. Iſt

4. Iſt die Gegenbewegung u. Reinlichkeit der Harmonie auf das genaueſte in Acht zu nehmen.
5. Die Octave darf nicht oft vorkommen, weil in der Verkehrung der Einklang herauskommt, der keine Harmonie macht; es wären denn gnugſame Nebenſtimmen vorhanden, die decken und füllen.
6. Die Ordnung wie ſich die Intervalle bey der Verkehrung verändern iſt folgende:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Contrapunct in der Decime wird alſo genennet, weil der Satz u. Gegenſatz zwar bey dem rechten Gebrauche in der Octave, bey der Verkehrung aber in der Decime anheben. Es ſind folgende Regeln hiebey anzumerken:

1. Die Intervalle verändern ſich bey der Stimmen Verwechſelung alſo:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

2. Zwey Terzen u. zwey Sexten dürfen nicht auf einander folgen, weil in der Verwechſelung Octaven u. Quinten daraus entſtehen.
3. Man kann weder fügliche Bindungen noch Rückungen anbringen, zumal wenn die dritte Stimme mit einer von den andern beyden einerley Gänge führen ſoll, welches gemeiniglich Terzenweiſe zu geſchehen pfleget. Ein Exempel eines Contrapuncts in der Decime gibt VII Tab. 2 Fig.

Der Contrapunct in der Duodecime wird alſo benennet, weil beyde Sätze bey der Verwechſelung in einer Duodecime gegeneinander anheben. Bey dem

rechten

rechten Gebrauche mag das Intervall eine Octave oder ſonſten was geweſen ſeyn, das gilt gleich. Ebenfalls mag man zu eben demſelben Unterwurfe den Contrapunct erniedrigen, oder den Unterwurf erhöhen, oder endlich zugleich den Gegenſatz um eine Quinte tiefer, und den Satz um eine Octave höher anbringen, das gilt auch gleich, wenn nur eine Duodecime draus wird. Die Regeln ſind dieſe:

1. Die Ordnung, wie ſich die Intervalle bey der Verkehrung verändern iſt folgende:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

2. Das Intervall der Quinte, oder Duodecime, ſoll nicht oft vorkommen, weil bey der Verwechſelung der Einklang oder die Octave daraus entſtehen, deren Vollſtimmigkeit ſchlecht iſt. Doch hat dieſes ſeine Ausnahme wenn die übrigen Stimmen alles wohl ausfüllen.

3. Die Sexte bleibt ſonſt gänzlich ausgeſchloſſen, wo ſie nicht in einer Rückung oder durchgehend angebracht wird: Denn bey der Verwechſelung entſtehet eine Septime daraus.

4. Können die meiſten Diſſonanzen angebracht werden, nur die None nicht, als None, ſondern als eine erhöhete Secunde. Die Septime, wenn die Octave oder Quinte vorhergehet, u. eine Stimme ſtill ſtehet, läßt ſich wohl gebrauchen, aber ſie muß durch die Quinte gelöſet werden.

Ein Exempel dieſes Contrapuncts gibt VII Tab. 3 Fig.

Wie man Quarten u. Secunden im Duodeccontrapunct gut binden und löſen könne u. wie ſich die Septime dabey wohl gebrauchen laſſe zeigen 1 u. 2 Fig. VIII Tab.

Hiemit ſchlieſſet Herr Mattheſon dieſes Hauptſtück u. merket noch an, daß alle dieſe Kunſtſtücke, einen Choralgeſang (canto fermo) damit auszuzieren, erfunden worden. Sie finden ſo wohl in den Oratoriis, als auf den Orgeln ſtatt, u. ein fleißiger Organiſt ſo wohl als ein geiſtreicher Componiſt u. Capellmeiſter können die Tage ihres Lebens Materien u. Erfindungen daraus ſchöpfen.

Ich will zum Beſchluße dieſes Hauptſtücks für meine Perſon einem Anfänger der Setzkunſt nochmals treulich anrathen, die Lehre von den Contrapuncten fleißig auszuüben. Er wird finden, daß ihm ſolches ſo gute Dienſte thun wird, als es einem vortreflich hilft, der die Beredſamkeit der alten Römer gründlich erlernen will, wenn er bey Zeiten die Grundſätze der lateiniſchen Sprache nach richtigen Regeln ſich bekannt macht, u. die Bücher Cicerons von der Beredſamkeit zu verſtehen, u. deſſen Lehren auszuüben ſuchet. Man laſſe ſich von den ſeichtgelehrten Componiſten nicht verführen, wenn ſie die Contrapunct Fugen u. Doppelfugen als ein alt verlegenes Zeug herunter machen, u. das aus Unverſtand tadeln, was ſie nicht gelernt haben, u. alſo von dem Nutzen nicht reden können, der vor ihren Augen verborgen. Es ſind eben ſolche Helden in der Compoſition, als die Lateiniſchen Markſchreyer in der wahren römiſchen Beredſamkeit, die die lateiniſche Grammatik für was niederträchtiges, u. den Cicero für einen Schulfuchs halten. Gleich, wie aber die Kenner, dieſer ihre Schwäche u. Geplauder aus etlichen Zeilen zu urtheilen im Stande ſind, alſo iſt auch jener muſikaliſchen Ohren Kützler ganz geringer Vorrath gar bald zu hören. Wer findet, daß

Herr

Herr Mattheſon ihm hier in dieſem Stücke nicht völlige Gnüge leiſtet, den wird der vortrefliche ehemalige Kaiſerl. Obercapellmeiſter **Fux** in ſeinem gradu ad Parnaſſum, wie ich ihn aus dem Lateiniſchen ins Deutſche überſetzet, vollkommen unterrichten, als der in ſeiner Anweiſung zur Compoſition überhaupt unvergleichlich iſt.

Drey und zwanzigſtes Hauptſtück.
Von Doppelfugen.

Ein Satz, deſſen Stimmen ſich verwechſeln laſſen, wird **doppelt** genennt. Wo ein abgemeſſenes Thema iſt, daß ſich im Widerſchlage in dieſem oder jenem Intervalle hören läßt, das heißt eine Fuge, u. wo ſich bey einer ſolchen Fuge die Stimmen verwechſeln laſſen, das iſt alsdenn eine **Doppelfuge**. Es gibt zweyerley Gattungen, deren erſte nur mit einem abgemeſſenen Satze, die andere hingegen mit mehrern verſehen iſt.

Zu der erſten Gattung gehört die Doppelfuge in der Secunde, wo die Folgeſtimme einen Ton höher oder niedriger anhebt, als ihre Vorgängerinn, u. wird gemeiniglich in der Mitte eines Stückes, nicht gerne zum Anfange deſſelben gebraucht. In der Verwechſelung wird die Secunde zur Septime. Ein Exempel ſteht VIII Tab. 3 Fig.

Darauf folgt die Doppelfuge in der großen oder kleinen Terze, wo die Folgeſtimme in beſagtem Intervalle anhebet, wenn es nämlich gegen die Anfangsnote des Führers gehalten wird. Man nennt ſie auch eine Sextenfuge, weil bey der Verwechſelung aus der Terze eine Sexte wird. Z. E. VIII Tab. 4 Fig. Eine

ne Doppelfuge in der Quarte iſt IX Tab. 1 Fig. zu ſehen, und eine dergleichen in der Quinte 2 Fig. IX Tab. Wer Doppelfugen in der Quarte, oder in der Quinte machen will, der thut am beſten, daß er die **Antwort** (Riſpoſta) in der Gegenbewegung zweyter Bedeutung anbringt, wie das Exempel der doppelten Quintenfuge 2 Fig. zeigt. Denn obgleich die Verwechſelung der Stimmen ſchon den weſentlichen Unterſchied zwiſchen den einfachen u. Doppelfugen macht, ſo thut doch die widrige Bewegung noch viel darzu, daß es fremd laute, u. den gewöhnlichen Quintenfugen nicht ähnlich werde.

Doppelfugen in der Sexte, Septime u. Octave findet man IX Tab. 3. 4 Fig. u. X Tab. 1 Fig. Bey den Doppelfugen in der Octave bedient man ſich bey dem Wiederſchlage der widrigen Bewegung, weil ſonſt wegen des ſehr gewöhnlichen Intervalls eine nähere Verwandſchaft mit der Kreisfuge, auch mit dem Contrapuncte in der Octave hervorleuchten würde.

Bey den Doppelfugen in dem Einklange wird gleichfalls die Gegenbewegung beobachtet, wie aus dem Beyſpiele X Tab. 2 Fig. abzunehmen. Endlich hat man noch das Exempel einer Doppelfuge in der None zu betrachten X Tab. 3 Fig.

Bishero hat der Herr Verfaſſer die Fugen unterſucht, welche nebſt der Verwechſelung einen ordentlichen Wiederſchlag erfordern, nun wird er noch andre Kunſtſtücke vornehmen, die nämlich auſſer den beyden Eigenſchaften noch die dritte beſitzen, daß ſie zween, drey bis vier Sätze zugleich aufweiſen und durchführen.

Weil Herr Mattheſon dieſe Sache ſeiner Abſicht

gemäß nicht ausführen wollen, ſo kann ich davon nichts vortragen, weil ich ſonſten in Weitläuftigkeiten verfallen würde, wenn ich alles nöthige hinzuſetzen wollte. Ich verſchiebe es alſo auf andere Gelegenheit, wie denn in der Folge dieſer Schrift genug hiervon vorkommen ſoll.

Vier und zwanzigſtes Hauptſtück.

Von Verfertigung u. Beſchaffenheit der Inſtrumente, abſonderlich der Orgeln.

Da die Einſicht in der Natur u. Verfertigung der Inſtrumente vieles zur guten Wirkung in der Setzkunſt beyträgt, ſo iſt zu verwundern, daß ſich ſo wenige um die gründliche Erkänntnis derſelben bekümmern, u. ſo wenig davon geſchrieben worden. **Prätorius** hat zwar hierinn das Eis gebrochen in ſeinem Schauplatz der Inſtrumente *), es hat ihm aber an Nachfolgern gefehlt. Der Herr Verfaſſer thut einen guten Vorſchlag, wie man nach u. nach dieſem Mangel abhelfen ſoll. Es wäre nämlich zu wünſchen, daß ſich beſonders diejenigen, welche auf einem Inſtrumente ſtark ſind, befleißigten, ſolches auf das genaueſte zu unterſuchen, ſo wie Herr **Baron** von ſeiner Laute, u. **Hotteterre** von den Flöten u. Oboen beſonders geſchrieben. Es müßte aber ſolches nicht bloß hiſtoriſch ſeyn, ſondern folgendes wohl ausgeführt in ſich halten. 1) Von der itzigen mechaniſchen Einrichtung des Inſtruments nach ſeiner Art, deſſen Theilen, Abmeſſung, Materie ꝛc. 2) Von den Mängeln u. Gebrechen des Inſtruments. 3) Von deren

*) Theatrum inſtrumentorum, 4 Guelpherb. 1620.

deren Verbeſſerung. 4) Von den beſten Meiſtern, die es machen, ſo wohl, als die es beſpielen. 5) Von der Art u. Weiſe iedes Inſtrument zu handhaben, u. ſtark darauf zu werden. 6) Von deſſen Gebrauch in Kirchen, Schauſpielen u. Kammern. 7) Wie es ſich mit andern vertrage u. vergleichen laſſe. Unſer Herr **Mattheſon** erinnert gar wohl, daß noch über dies das Werk mit einer deutlichen Eintheilung, fließenden Schreibart u. vor allem, mit ſaubern Riſſen verſehen ſeyn müſſe. Ich freue mich, daß Herrn **Mattheſon** hier die Mathematik, die ſonſten bey ihm nicht in Gnaden zu ſtehen ſchiene, ſo aufrichtig als nothwendig empfiehlet. Auch hier weiſt es ſich, daß ſie, wie in der Muſik überhaupt, alſo auch bey Verfertigung der Inſtrumente, das Herz u. Seele ſey. Denn ohne ſolche würde der erſte Punct, ſo Herr **Mattheſon** verlangt, nämlich die mechaniſche Einrichtung, deſſen Theile und Abmeſſung, imgleichen der andere die Mängel u. Gebrechen des Inſtruments, welche blos eine gute Verhältniß verbeſſern kann, gar ſchlecht zurechte kommen, im Fall die Mathematik nicht hülfliche Hand leiſtet, von den ſaubern Riſſen, die verlangt werden, u. zwar mit vollkommenem Rechte, gar nichts zu gedenken. Ich ſage Herr **Mattheſon** großen Dank, daß er unſerer lieben Muſik das Herz, welches er ihr vorhero, wie ich glaubte, ausreiſſen wollte, wiederum vergönnet, u. ihr nicht nur das Leben ſchenkt, ſondern noch darzu eine rechte Herzſtärkung zu geben ſcheint.

Weil die Orgel doch das vornehmſte Inſtrument iſt, ſo betrachtet ſolches der Herr Verfaſſer vor andern, damit ſolches hernach ein Muſter der übrigen abgeben möge.

Der Herr Verfaſſer hält ſich mit der Zeit, da die Orgeln erfunden worden, nicht auf, u. gehet gleich zur Betrachtung des Baues der Orgel fort, wobey auf neunerley zu ſehen, nämlich auf die Lage und den Ort; auf die Windlade u. deren Probe; auf die Blaſebälge u. Windwage; auf das Pfeifenwerk; auf das Schnarr- oder Rohrwerk; auf die Stimmung u. Temperatur; auf die Claviere; auf die Regiſter u. Austheilung der Orgelſtimmen; auf die Unterſuchung des ganzen Werks.

Was das erſte betriſt, ſo ſoll der Ort geraum u. bequem ſeyn, daß ſich der Schall über die ganze Kirche ausbreiten kann. Das Werk ſoll nicht in abgelegenen Winkeln ſtehen, nicht hinter, neben oder über den Altären, nicht ſo enge, daß man kaum darzu kommen kann, nicht hart an den Mauren. Eine hölzerne Kirche ecfordert ein ſtarkklingendes Orgelwerk, deſſen Pfeifen meiſtens von Metall ſind, eine ſteinerne u. gewölbte aber kann es mit einem gelindern Werke beſtellen, u. viele Stimmen von Holze zulaſſen.

Die Windlade beſteht aus drey Stücken, aus der Unterlade, den Regiſtern und den Stöcken darauf das Pfeifenwerk ſteht. Die Windlade an ſich iſt ein Rahm von Eichenholze, bis vier Queerfinger hoch, durch Schenkel in ſo viele Cancellen getheilt als das Grifbrett Taſten haben ſoll. Dieſe Cancellen werden faſt über die Hälfte am untern Theile feſt verſpündet, was den offen bleibt, unter daſſelbe wird der Windkaſten gelegt. In dem Windkaſten ſind die Hauptventile, oder Windklappen, welche den übrigen offengebliebenen Untertheil der Cancellen vollends bedecken. Und alſo wird dieſer Rahm zu einer förmli-

chen

chen Windlade, auf welche vor dieſem ein ſo genanntes Fundamentbrett geleget wurde, nun aber eine mit Leder wohlgefütterte Spündung der Cancellen angebracht wird: worauf denn weiter die Regiſter ſammt ihren Dämmen, die durch die ganze Lade gehen, und ungefähr einen halben Zoll dick ſind, gerichtet werden. Die Regiſter laſſen ſich hin und her ziehen, oder ſchleifen, und es werden durch dieſelben Löcher gebohret, bis in die Cancellen hinein. Wenn man nun die Regiſter anziehet, ſo paſſen die Löcher auf einander; zieht man ſie aber ab, ſo erfolgt das Gegentheil, u. kann kein Wind durchkommen. Die Dämme ſind feſtſtehende Eichenhölzer, ſo zwiſchen den Regiſtern befindlich, und weiter nichts thun, als daß ſie dieſelben unterſcheiden. Auf die Regiſter aber werden die Stöcke, mit Schrauben beveſtiget, durch welche der Wind bald gerade, bald ſeitwärts, nachdem es die Lage zuläßt, den Pfeifen zugeführt wird. Dieſe Stöcke, ungefähr anderthalb Zoll ſtark, müſſen ſo dichte unten u. inwendig gefüttert ſeyn, daß nicht das geringſte vom Winde hindurch, noch von einem Taſten zum andern kommen kann. Ueber ſolche Stücke, welche bisweilen auch von Metalle verfertigt werden, lieget endlich das Pfeifenbret, darinn die Pfeifen aufrecht ſtecken, und ihre Feſtigkeit haben; wiewohl die großen Pfeifen auch eben zu mehrerer Befeſtigung angehänget werden müſſen. Dieſer Pfeifen untere Oefnung muß wiederum gerade auf die Löcher der Regiſter gerichtet ſeyn: und das iſt die gemeine Art der ſo genannten Schleifladen, oder Schleifregiſter, welche ſich aber bey feuchtem Wetter dermaſſen ſchwer anziehen laſſen, daß ſie bisweilen wohl gar abbrechen.

Bey den Springladen, welche viele für eine neue Erfindung halten, da ſie doch älter ſind, als die Schleifladen, hat eine iede Taſte ſeinen eigenen Stock, u. eine iede Pfeife auf ſelbigem Stocke ihr eigenes Ventil, alſo daß eben ſo viel Ventile in den Stöcken vorhanden ſeyn müſſen, als Pfeifen drüber ſtehen, ausgenommen die vielfachen Stimmenwerke. Die Stöcke werden hiebey gerade auf die Cancellen gerichtet. Zu iedem Ventil aber in den Stöcken iſt eine Feder u. ein Drucker. Wenn nun im Regiſter auf die Drucker gezogen wird, ſpringen die Ventile auf u. eröffnen ſich; wird aber das Regiſter wieder abgezogen, ſo ſpringen die Klappen, durch den Trieb der untergeſetzten Federn, von ſelbſten zu, u. ſchlieſſen ſich. Daher man dieſe Art Springladen nennet, welche zwar viele Arbeit erfordern; doch von einigen darum für beſſer gehalten werden, weil ſie vornehmlich eine hurtigere Anſtimmung zu wege bringen, als die Schleifladen. Wiewohl auch andere Orgelbauer ausdrücklich davor warnen. Das **Heulen** einer Orgel entſtehet, wenn ein Taſt ſtocket, und nach dem Niederdruck nicht wieder in Höhe ſpringt: oder wenn eine Windklappe offen bleibet, daß die Springfeder nicht ſtark genug oder lahm iſt. Das ſo genaunte **Durchſtechen** aber iſt, wenn der Wind aus einer Cancelle in die andere nebenliegende, zwiſchen den Regiſtern oder anderswo hindurchſtreicht, die nächſte Pfeife berührt und ein Schnauben verurſacht. Die Ventile ſind fünferley. **Balgventile**, wodurch der Wind in die Blaſebälge trit. **Canalventile**, welche in den Canälen ſind, u. den Wind aus den Bälgen ſchöpfen, auch verhindern, daß nicht ein Balg dem andern ſei-

nen

nen Wind entziehe. Hauptventile, welche durch das Niederdrücken der Taſten aufgezogen werden, u. den Klang verurſachen. Springventile, welche durch die Regiſter eröffnet werden, u. Sperrventile mittelſt deren man den Wind einſperren u. zurückhalten kann. Uebrigens müſſen die Ventile mehr lang als breit, ihre Stifte wohl abgepaßt, alles mit gutem gleich dicken Leder gefüttert, und von dem älteſten Eichenholze gemacht ſeyn, worzu die alten Zaunpfäle am beſten dienen. Sonſten hat ein Werk von dreyßig Stimmen wohl eher acht Bälge mit vielen Falten erfordert. Jetzo aber können es drey mit einer Falte gar gut verrichten. Wenn ſie nur allgemach u. nicht plötzlich niederfallen. Die Urſach aber, warum der Wind, auch aus einem einzigen Balge, mit einerley Gewichte beleget, mit einer einzigen Falte verſehen (denn mit vielen iſt es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenträchtig ſeyn kann, iſt dieſe: daß der Balg wenn er aufgeblaſen wird, iedesmal ein Stück eines Zirkelbogens macht, u. mit dem äuſſerſten Oberende ſeinem Mittelpunct nothwendig näher kommt. Wenn nun alle Bewegung, ſo wie dieſe, ie näher ſie dem Mittelpunct tritt, deſto ſtärker u. geſchwinder; im Niederfallen aber u. im Entfernen deſto ſchwächer u. träger wird, indem ſie vom Mittelpunct abweichet: ſo iſt leicht zu ſchlieſſen, woher der Orgelwind ſeine Ungleichheit habe. *)

*) Dieſe angegebene Urſach von der Ungleichheit des Orgelwinds, die wider Vermuthen ganz mathematiſch klingt, möchte bey ungelehrten Orgelbauern ganz gelehrt zu ſeyn ſcheinen, bey Gelehrten aber möchte ſich wohl

Was der Herr Verfaſſer von dem Vortheile ſagt, daß man den Balg an ſeinem breiten Ende niedriger, als

---

das Gegentheil befinden. Denn wer nur die Definition des Zirkels weiß, daß er nämlich entſteht, wenn ſich eine gerade Linie um einen feſten Punct beweget, der wird unmöglich glauben können, daß das äuſſerſte Oberende des Balgs, wenn er aufgeblaſen wird dem Mittelpuncte näher kommt. Es folgt ja gleich aus der Erklärung des Zirkels, daß alle Puncte der Peripherie gleich weit von dem Mittelpuncte abſtehen, u. alſo auch das äuſſerſte Oberende des Blaſebalgs. Es ſey c a 4 Fig. X Tab. der Blaſebalg; Wenn dieſer aufgezogen wird, ſo macht er einen Zirkelbogen a b, in welchem alle Puncte, a, d, b, gleich weit von Mittelpuncte c abſtehen. Daß c der Mittelpunct u. c a der halbe Durchſchnitt des Zirkels von dem Bogen a b ſey, u. vermöge mathematiſcher Gründe nicht anders ſeyn könne, will ich als eine allen Anfängern bekannte Sache nicht erweiſen. Da alſo das äuſſerſte Oberende des Blaſebalgs b, eben ſo weit vom Mittelpuncte c abſtehet, wenn er aufgezogen, als a von c abſteht, wenn er nicht aufgezogen iſt, ſo folget, daß Herr Mattheſon was gelehrt, ſo wider die allergemeineſte Definitionen der erſten Anfangsgründe der Mathematik iſt. Dieſen kleinen Fehler muß man dem gelehrten Herrn Verfaſſer nicht übel nehmen, weil er kein Liebhaber der Mathematik vielmehr ein Verächter derſelben in der Muſik zu ſeyn ſcheinet, ob er ſie gleich manchmal gezwungen empfehlen muß. Man ſiehet aber auch wie unglücklich dergleichen Verächter ſind, wenn ſie in der Muſik was mathematiſch erklären wollen. Was der Herr Verfaſſer in der Folge von der Bewegung ſagt, daß ſie deſto ſtärker ſey, je näher ſie dem Mittelpuncte tritt, u. deſto ſchwächer, je weiter ſie ſich von ſolchem entfernet, das fällt nun von ſich ſelbſten weg, indem das vorhergehende beweißt, daß hier dergleichen Bewegung nicht vorhanden. Es iſt aber auch über dies der Satz nicht wohl angebracht. Denn in

als am ſchmalen legen, und mit einem Gegengewichte verſehen könne, welches iedoch nicht angienge, wenn

der Naturlehre verſteht man unter dem Mittelpuncte, wovon in dem erwähnten Satze gedacht wird, iederzeit den Mittelpunct der Erde, auf welchen das Gewicht des Blaſebalgs drücket, u. von dem Mittelpuncte des Zirkelbogens, ſo der aufgezogene Blaſebalg gemacht, ſo weit unterſchieden, als der Balg lang iſt. Nun will ich auch meine Meynung von der Ungleichheit des Orgelwindes ſagen, welche ſowohl auf mathematiſche Lehrſätze als auch auf die Erfahrung gegründet iſt. Denn eben, da ich dieſes ſchreibe, wird hier in Konskie unter meiner Aufſicht eine neue Orgel gebauet, wobey ich von dem, ſo ich hier behaupte, iederzeit mehr denn einen Verſuch angeſtellet. Das Gewicht ſo auf die Blaſebälge geleget wird, u. die Luft, welche im Blaſebalge enthalten, in den Windcanal hinein drucket, ſollte dem Anſehen nach gegen das Ende ſich geſchwinder niederbewegen, als im Anfange, vermöge des richtigen Satzes, daß ein Körper, der ſich gegen den Mittelpunct der Erde beweget, im Fortgange der Bewegung mehr Kraft erhält als im Anfange, da er weiter vom Mittelpuncte entfernet war. Daß aber das Gegentheil geſchiehet, verurſachet der Widerſtand der zuſammengedruckten Luft. Denn die Luft hat um ſo viel mehr Kraft zu widerſtehen, ie mehr ſie zuſammengedruckt u. alſo dicker wird, u. aus der Aerometrie weiß man, daß die elaſtiſche Kraft der Luft im Blaſebalge dem Drucke des Gewichts auf dem Blaſebalge zum Theil gleich ſeyn muß. Da nun gegen das Ende, wenn der Blaſebalg niedergehet, die Luft immer mehr u. mehr zuſammengedruckt wird, u. die zunehmende elaſtiſche Kraft der Luft dem Drucke des Gewichts zum Theil gleich iſt, der Ueberreſt des Gewichts aber ſo viel ab- als die elaſtiſche Kraft der Luft zunimmt, ſo iſt leicht zu erachten, daß das Gewicht, am Ende, da der Blaſebalg niedergehet, nicht mehr ſo ſtark drucken kann, als im Anfange, da der Blaſebalg voll Luft geweſen. Dieſes iſt zu verſtehen, wenn die

der Balg zwey oder mehr Falten hätte, das habe ich nicht in der Erfahrung gegründet befunden. Die vorhergehende Anmerkung beweiſet ſchon deutlich genug, daß dem ohngeacht der Wind ungleich iſt, u. bleiben muß, man mag machen, was man will, will geſchweigen, daß die Gegengewichte Flickereyen ſind. Die Horizontallage der Bälge iſt ohnſtreitig die beſte, wovon ich den Beweis, wegen Enge des Raums ietzo nicht herſetzen kann. Ob die Bälge von vielen Falten mehr Ungleichheit des Windes verurſachen können, als die, ſo nur eine einzige haben, zweifle noch gar ſehr. Es ſcheint mir, als wenn die Orgelbauer ſolche

---

Orgel nicht geſpielt wird, der Canal des Windes ſehr wohl vermacht iſt, daß keine Luft durchgehen, u. auch ſonſten bey den Cancellen keine Luft durchſtreichen kann. Denn wenn dieſes nicht iſt, ſo nimmt der Druck des Gewichts, ſo übrig bleibt, wenn man den Theil des Gewichts, der der elaſtiſchen Kraft der Luft gleich iſt, von dem ganzen Gewichte, ſo auf dem Blaſebalge liegt, abziehet, nicht ſo viel ab, als auſſer dem geſchiehet. Wir haben geſehen, daß es die Natur der Sache ſo mit ſich bringt, daß das Niedergehen des Blaſebalgs nicht durchgehends gleich ſeyn kann. Dieſe Ungleichheit des Windes bleibt auch, wenn auf der Orgel geſpielt wird. Denn es fährt zu einer Zeit, wenn mehr u. tiefere Tone auf dem Clavier niedergedrückt werden, auch mehr Luft durch die Orgelpfeifen heraus, als zur andern, da nicht ſo viele zugleich niedergedrückt werden. Wenn mehr Luft heraus fährt, ſo drückt auch die Luft im Windcanal ſtärker nach, folgbar hat auch das Gewichte auf dem Blaſebalge weniger Widerſtand, u. es iſt die wahre Urſache von der Ungleichheit des Windes nun klar genug, u. hoffentlich der Wahrheit gemäßer, als Herr Mattheſons äuſſerſtes Oberende des Zirkelbogens, welcher dem Mittelpuncte einmal näher kommt, als das andere.

che deswegen widerrathen u. verachten, weil man leichter drey Bälge mit einer Falte, als einen einzigen mit ſechs Falten machen kann, u. daß es in der That an dem iſt, daß die Bälge mit vielen Falten mehr zur Gleichheit des Orgelwindes beytragen, als die mit einer einzigen. Jch will dieſe meine Meynung ſuchen mit Gründen zu beſtätigen. Wenn der Balg viele Falten hat, z. E. ſechs, ſo ſind ſie nicht ſo breit, als wenn er nur eine einzige hat. Wenn alſo der Balg aufgezogen wird, und hernach durch den Druck des Gewichts wieder niedergehet, ſo legt ſich eine Falte nach der andern dergeſtalt zuſammen, daß dadurch der Raum u. der Widerſtand der Luft zwiſchen den Falten nicht ſonderlich kleiner wird, welches die zunehmende Kraft des Gewichts erſetzet, u. alſo die Gleichheit des Windes ziemlich erhalten werden kann. Wenn aber der Balg nur eine einzige Falte hat, ſo muß ſolche nothwendig ſehr tief oder breit ſeyn, indem er ſonſten gar nicht hoch aufgezogen werden könnte. Jndem er nun vom Gewichte niedergedrucket wird, und die Falte ſich zuſammenleget, ſo wird der Widerſtand der Luft unter u. zwiſchen der Falte gar bald ſchwächer, da denn der Druck des Gewichts im Fortgange der Bewegung zu dem Mittelpuncte der Erde nicht nur für ſich, wie wir vorhero ſchon angemerket, mehr Kraft erhält, ſondern noch überdies dadurch verſtärket wird, weil der Widerſtand der Luft zwiſchen der Falte zu geſchwinde abnimmt. Da man nun den Balg als einen Hebel anſehen kann, bey welchen das Gewicht die Kraft vorſtellet, die ſich in dem gegebenen Fall von dem Ruhepuncte entfernet, u. alſo um ſo viel mehr drückt, ie geſchwinder die Abnahme der widerſtehenden Luft zwi-

ſchen den Falten vor ſich gehet, ſo iſt klar, daß zwar ein Balg mit einer Falte die Luft geſchwinder in den Windcanal hinein drücket, aber nicht mit ſolcher Gleichheit, als ein Balg von ſechs und mehr ſehr ſchmalen Falten. Hieraus kann man ſehen, daß die Mathematik, wie in der Muſik überhaupt, alſo auch bey Verfertigung muſikaliſcher Inſtrumente einen vortrefflichen Nutzen hat, welchen niemand leugnen wird, als nur diejenigen, ſo ſie nicht in der Muſik zu gebrauchen wiſſen, das iſt, ſolche, die ſie nicht verſtehen, und es doch nicht Wort haben wollen.

Nun kommt der Herr Verfaſſer auf die Windwage, das iſt, ein Werkzeug, von den Bälgen und ihrer Bewegung eine Probe zu machen. Ich will Herrn Matthesons Beſchreibung von Worte zu Worte herſetzen, u. hernach meine Gedanken drüber eröffnen: „Dieſe Windwage iſt ein Gefäß von Zinn, oder von „anderm Metalle, darauf zum Zierrath ein erhabener „Deckel feſt gelötet iſt. Aus der Mitte deſſelben „Deckels tritt eine gläſerne Röhre, faſt einer Viertel„ellen lang, oben heraus, u. iſt gleichfalls an das Ge„fäß feſt gelötet, daß keine Luft an dem Orte der Zu„ſammenfügung herausgehen kann. An einer Seite „dieſer Büchſe, oder dieſes Käſtleins, ſo etwa zween bis „drey Zoll lang, u. halb ſo breit u. tief iſt, befindet ſich „ein hervorragendes Mundloch, faſt wie ein Zapfe „geſtaltet. Durch daſſelbe Mundloch wird Waſſer „oder ſonſt eine Feuchtigkeit in das Gefäß gegoſſen; „ein Löchlein mit Fleiß in die Windröhre, oder in den „Canal der Windlade gebohret, u. beſagter Zapfe in „ſolches Löchlein dicht u. feſt hineingeſtecket, daß er eben „ſo hält u. gepfropfet iſt wie der Hahn in einer Tonne,

„oder

„oder in einem Faſſe. So bald nun der Balg ge„treten wird, ſteiget das Waſſer in die gläſerne Röhre „(welche etwa einen halben Zoll im Durchſchnitte hat) „hinauf, u. wenn der Wind richtig iſt, oder beſtändig „einerley bleibet, ſtehet auch das Waſſer an ſeinem „Orte unbeweglich ſtill, man mag die Bälge treten, „wie man will. Iſt der Wind aber unrichtig, daß er „bald gelinde, bald ſtark anbläſet, ſo ſtehet auch die „Feuchtigkeit im Röhrlein nicht ſtille, ſondern bewegt „ſich immer, bald auf bald nieder, mehr oder weniger, „nachdem der Wind mehr oder weniger Ungleichheit „heget. Hinter dem Röhrlein iſt ein Täfelein befeſti„get, auf welchem mit abgetheilten Graden und Zie„fern, nach Art der Wettergläſer, angedeutet wird, „wie hoch eigentlich der Wind das Waſſer treibet u. „treiben ſoll.“ So weit Herr Mattheſon. Aus dieſer Beſchreibung der ſogenannten Windwage, iſt deutlich zu ſehen, daß der Herr Verfaſſer die innere Structur dieſes Inſtruments ohnfehlbar nicht geſehen: Es wäre ſonſt unmöglich geweſen, ſolche ſo unvollſtändig zu beſchreiben. Denn ein lehrbegieriger Leſer kann daraus das wahre Weſen gar nicht abnehmen, noch vielweniger ſolche nachmachen, u. die Gründe einſehen, vermöge welcher das Waſſer in die Höhe gehen muß. Allein man darf ſich nicht wundern, daß Herr Mattheſon ſolche nur obenhin beſchrieben, u. die innere Structur weggelaſſen, noch vielweniger die Gründe angegeben, warum das Waſſer in der gläſernen Röhre in die Höhe ſteigt: Denn er hätte mathematiſche Gründe zu Hülfe nehmen müſſen, die bey ihm ein gar ſchlechtes Gewicht haben, ſonderlich in der Muſik; Sonſten hätte er in der Vorrede zu dieſem Buche,

Buche, 20 Seite, nicht ſagen können: **Daß die Tonkunſt aus dem Brunnen der Natur ihr Waſſer ſchöpfet, u. nicht aus den Pfützen der Arithmetik**, eben als wenn die Erkenntniß der Natur was anders wäre, als die Erkenntniß ihrer Regeln u. Wirkungen, nach Zahl, Maaß u. Gewicht; u. gleich darauf: **in der Mathematik finden ſich** (in Anſehung der Muſik nämlich) **nur einige wenige, mangelhafte, u. mühſelig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente.** Es iſt ein Unglück für die Mathematik, daß die Elemente, die bishero noch immer Fundamente geweſen ſind, aufgehört haben, ſolche zu ſeyn, weil es Herrn Mattheſon alſo gefallen. Nun wieder zu unſerer Windwage. Ehe ich ſolche erklären u. völlig beſchreiben kann, muß ich zuvor einige Säze aus der Aerometrie wiederhohlen. **Die ausdehnende Kraft der Luft iſt der Kraft gleich, welche die Luft zuſammendrücket, u. ie mehr die Luft zuſammengedrückt wird, ie ſtärker wird ihre ausdehnende Kraft, hingegen ie dünner ſie wird, ie ſchwächer wird ſie.** Nun betrachte man die 5te Figur X. Tab. Der Kaſten iſt a b c d, entweder viereckigt, wie hier, oder rund, oder dreyeckigt, u. ſ. f. welches gleichviel gilt, indem die Figur keinen Einfluß in das Drucken der Luſt hat. Die Größe iſt gleichfalls willkührlich, nur iſt zu merken, daß die Höhe die Breite überſchreiten muß, und ſich ohngefähr wie 5 zu 4 oder 4 zu 3 verhalten ſoll, damit die ausdehnende Kraft der Luft beſſer wirken kann. Der Deckel a b muß wohl aufgelötet ſeyn, wenn die Windwage aus Metall verfertiget wird, welches am beſten iſt, wiewohl ſolche auch aus

Holz

Holz gemacht werden kann, indem der Kaſten nicht ſo lange mit Waſſer angefüllet bleibet, bis der Leim erweichet. Durch die Mitte des Deckels gehet eine gläſerne Röhre f e faſt bis an den Boden des Kaſtens, welche gläſerne Röhre bey dem Deckel wohl verlötet ſeyn muß, daß nicht die geringſte Luft durch kann, zu welchem Ende erſt die Röhre nach u. nach heiß gemacht werden muß, wenn ſie nicht ſpringen ſoll. Oben an dem Kaſten wird ein Hahn befeſtiget i l, der dreymal weiter ſeyn kann, als die gläſerne Röhre, u. der ebenfalls wohl zu verlöten iſt, daß keine Luft zwiſchen der Verlötung durchdringt. Gleich hinter der gläſernen Röhre wird ein Täfelein befeſtiget u. nach Belieben in Grade eingetheilt, vermöge welcher man hernach genau bemerken kann, um wie viel Grade das Waſſer ſteigt oder fällt. Das Täfelen ſtellt g h vor. Wenn nun alles fertig iſt, ſo gieſſet man roth oder gelb gefärbtes Waſſer durch den Hahn i l hinein, welches beſſer zu ſehen iſt, und iſt leicht zu erachten, daß der Kaſten nur bis an den Hahn voll Waſſer ſeyn darf, nicht ſowohl, daß das Waſſer nicht in den Windcanal einlaufen möge, wenn der Hahn in den Windcanal eingepfropfet wird, als vielmehr, damit Raum für die Luft ſey. Wenn nun das Inſtrument an den Windcanal gehörig angemacht worden, ſo nämlich, daß zwiſchen dem Loche und dem Hahn kein Wind durchſtreichen kann, ſo drücket die Luft, wenn die Bälge getreten werden, aus dem Windcanal durch den Hahn i l auf das Waſſer in den Kaſten der Windwage, das iſt, die Luft, ſo über dem Waſſer im Kaſten iſt, wird mehr zuſammengedrückt, u. alſo derſelben ausdehnende Kraft vermehret. Hierdurch wird der wagerechte

Stand

Stand der innern u. äuſſern Luft aufgehoben, nämlich die äuſſere Luft, ſo durch die Röhre f e auf das Waſſer drucket, iſt nicht mehr vermögend, dem Druck der Luft, die aus dem Windcanale durch den Hahn in den Kaſten der Windwage fährt, bey derſelben vermehrten ausdehnenden Kraft zu widerſtehen; Weil alſo das Waſſer nirgends hinweichen kann, und keine andere Oeffnung iſt, als die Röhre e f, ſo macht ſie, daß das Waſſer in der Röhre ſo weit in die Höhe ſteiget, bis ſie wieder mit der äuſſern Luft in wagerechten Stand kommt. Drum muß die Röhre nicht zu kurz, ſondern 7 bis 8 Rheiniſche Zoll hoch ſeyn, indem ſonſten das Waſſer oben heraus laufen würde, welches auch ohnedem geſchehen müßte, wenn die Luft, ſo aus den Blaſebälgen in den Windcanal hineingedrücket wird, nur allein auf die Oberfläche des Waſſers in dem Kaſten der Windwage drückete, u. nicht in der Windlade und dem Windcanale zugleich zuſammengepreßt würde. Ich zweifle nicht, daß nun nicht ieder dieſes Inſtrument ſollte nachmachen u. verſtehen können. Alſo weiter:

Die Probe des Ladens einer Orgel geſchiehet durch Hülfe eines brennenden Lichts, welches man aller Orten vorhält, wo Fugen ſind, u. ſiehet, ob nichts herausblaſe, wenn die Bälge getreten werden. Die andere Probe muß man im I. B. IV. Theil 31 Seite nachſchlagen, weil ich eine Sache nicht zweymal ſagen kann.

Das Pfeifwerk iſt zweyerley bey den Orgeln, nämlich **Flötwerk** und **Schnarrwerk**, welches letztere beſſer **Rohrwerk** genennet wird. Das Flötwerk iſt entweder offen oder zugedeckt, daher die **Gedackte** ihren Namen haben, u. iſt entweder von Holze, oder Metalle,

Metalle, hat ſeine **Leffzen**, oder Mundſtücke, den eingelöteten Kern, die **Seitenbärte**, u. ſ. w. Mit dem Stimmhorne werden die metallenen Pfeifen geſtimmt, indem durch ſolches die Pfeifen erweitert oder eingedruckt werden. Wenn ſolches zu ſtark geſchiehet, ſo iſt es eine Unvollkommenheit, welche ſo wohl, als die Einſchnitte oder Ohren in den Pfeifen, von der Ungeſchicklichkeit des Orgelmachers zeigen. Die Bedeckungen der Pfeifen werden **Hüte** oder **Stülpen** genennt. Wenn die Pfeifen oben Röhrlein haben, die ſpitzig zugehen, ſo heißt man ſie Rohrflöten. Das Ueberſchlagen des Tons in den gedeckten Pfeifen heißt **Silpen**, u. entſteht, wenn der Kern zu hoch liegt. Dieſer Kern muß in den offenen Pfeifen ſo liegen, daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinſehen kann. Bey dem offenen Flötwerk ſind einige Pfeifen durchaus gleich weit, oder ſie ſind von verſchiedener Weite. Die ungleich geſtalten Pfeifen ſind entweder unten weit u. oben enge, als die Gemshörner, Spitzflöten u. Flachflöten, oder oben weit u. unten enge, als der Dulcian ꝛc. Die zugedeckten Flötwerke ſind entweder ganz zugedeckt, als die **Qvintadern** u. Gedackte allerley Größe, oder ſie ſind auf dem Deckel in etwas eröffnet, als die Rohrflöten. Alle gedeckte Pfeifen klingen eine Octave tiefer, als wenn ſie offen ſind. Woher das? Wir wollen uns von Herrn **Mattheſon** die Urſache ſagen laſſen, die er uns, als ein großer Liebhaber der Mathematik, am beſten wird erklären können. „Der Klang, ſagt er, fähret erſt hinauf, u. „weil er oben keinen Ausgang findet, muß er wieder „herunter u. zum Mundloche herausgehen, wenn nun „die Bewegung alſo ihren Weg verdoppelt, iſt eben

„ſo viel, als ob die Pfeiſe noch einmal ſo lang wäre, „woraus denn die Tiefe entſtehet.“ Vortrefflich wohl gegeben! Wiederum eine Probe von einer vortrefflichen Einſicht in die innere Zeugung der Töne, die man ſich vermuthlich ohne Hülfe der Mathematik zuwege gebracht. Ich mag mich über Herr Mattheſon deswegen nicht aufhalten, ſondern verweiſe nur den Leſer die wahre Urſache aus dem I. Th. des III. B. auf der 115 bis 134 S. beſſer zu lernen.

Mixturen haben 10, 12 bis 20 Pfeiflein auf einem Taſten, welche zuſammengenommen ein **Chor** heiſſen, u. ſich nicht weiter als auf eine Octave oder höchſtens 12 Taſten erſtrecken; Sie werden durch ſo viele Octaven wiederhohlt, als nöthig iſt.

Die Pfeifen der Rohrwerke ſtehen auf Klötzern, die man **Stiefel** heiſſet, u. ihre meßingene Blätter haben, die ein ſanftes Schnarren verurſachen, als etwann ein Oboerohr. Dahin gehören auch die **Krücken**, oder der meßingene Drat, welcher beweglich iſt, u. dabey man die Rohrpfeiſen ſtimmt, mittelſt eines Stimmeiſens, welches was anders als das Stimmhorn iſt. Ziehet man den Drat, oder die Krücke, etwas heraus, ſo wird dadurch der Klang tiefer: wird er aber eingeſchlagen, ſo entſteht ein höherer Ton. Die Mundſtücke der größern Pfeifen im Rohrwerke werden mit Leder gefüttert, damit ſie nicht zu ſehr knaſtern. Sonſt ſind die Rohrwerke zweyerley: etliche mit offenen Pfeifen, als Poſaunen, Trommeten, Krummhörner, Regalen, Zinken, Cornette, Schalmeyen u. die Menſchenſtimme: andere haben zugedeckte Pfeifen, als der Fagott, die Sordunen, die Barpfeifen u. ſ. f.

Was

Was die Regiſter von 32, 16, 8, 4 u. 2 Fuß ſagen wollen, das ſtehet ſchon im I. B. IV. Theil 33 S.

Die Temperatur iſt bey einem Orgelbau von großer Wichtigkeit. Denn wenn die Orgel in allen Stücken recht gut ausgearbeitet wäre, aber ſchlecht geſtimmt, ſo wäre alles von geringen Nutzen, u. auch hier zeigt ſich der Nutzen der Meßkunſt, welchen Herr Mattheſon in der Harmonik nicht leugnet, wohl aber, daß ſich die ganze Muſik darauf gründe. Ich antworte aber, auf was gründet ſich denn die ganze Muſik? nicht wahr, auf die Harmonik? und auf was gründet ſich denn die Harmonik? auf die Meßkunſt, u. alſo gründet ſich ja auch die ganze Muſik auf die Meßkunſt. Uebrigens haben auch alle Inſtrumente der Temperatur nöthig, auch die menſchliche Stimme, zwar nicht alle mittelbar, u. durch Hülfe der Werkzeuge, iedoch unmittelbar im Spielen und Singen ſelbſten. Denn wenn eine Stimme, oder ein Stück auf einer Violin ſollte nach den reinen u. untemperirten Intervallen abgeſungen u. abgeſpielt werden, ſo würde es eben ſo ſchlecht klingen, als ein untemperirtes Clavier, u. es iſt noch keine Folge, daß bey der menſchlichen Stimme keine Temperatur iſt, weil ſolche nichts davon weiß. Es iſt eben ſo, als wenn wir ſagen wollten, daß unſere Seele ſich nicht nach gewiſſen Regeln im Denken richtet, weil ſie dieſe Regeln nicht weiß, u. ſolche doch beobachtet, da doch ſolches in der Weltweisheit eine ausgemachte Sache iſt. Der Herr Verfaſſer ſagt ferner: „Wenn die „Temperaturkunſt auch bey allen Inſtrumenten nö„thig oder nützlich wäre, ſo machte doch ihre richtige „Stimmung eben ſo wenig eine Muſik aus, als ein

„feingedeckter Tiſch ohne Speiſen eine Mahlzeit ſeyn „kann.“ Es heiſſet hier, wie bey den meiſten Gleichniſſen: omne ſimile claudicat, **alle Gleichniſſe hinken.** Denn die Temperatur gehört zum Weſen der Muſik, weil ohne richtige Stimmung der Inſtrumenten gar keine Muſik gemacht werden kann; Ein feingedeckter Tiſch aber iſt bey einer Mahlzeit nur was zufälliges, indem ſolche ſtatt findet, wenn auch der Tiſch gar nicht gedecket iſt. Fleiſch, Brodt, Wein, Waſſer u. Bier u. verſchiedene Erdgewächſe geben den Stoff zu einer Mahlzeit. Soll dieſe nun vor ſich gehen, ſo muß der Stoff erſt zubereitet u. auch wirklich gegeſſen werden, ſo iſt es eine wirkliche Mahlzeit geweſen. Eben ſo beſtehet der Stoff einer Muſik aus verſchiedenen Größen u. Verhältniſſen, dieſe müſſen durch die Temperatur erſt zubereitet, u. alsdenn auch wirklich abgeſpielt werden, ſo iſt es alsdenn eine wirkliche Muſik geweſen. Wer ſiehet nicht, daß die Temperatur ganz was anders iſt, als ein feingedeckter Tiſch ohne Speiſen, u. alſo übel damit verglichen worden.

Die eigentliche Stimmung der Orgeln geſchiehet alſo. Wenn man ein Rohrwerk von 16 Fuß rein ſtimmen will, ziehet man ein Flötwerk von 8 Fuß dabey an, weil die Bebungen der feinern Klänge häufiger u. alſo ſchärfer ins Gehör dringen, als die Wallungen eines gröbern Lauts. Iſt aber dieſes, welches geſtimmt werden ſoll, nur acht Fuß, ſo nimmt man eine Octave von vier Fuß dabey zur Richtſchnure, wobey leicht zu verſtehen, daß die höhere Stimme ſchon vorher rein geſtimmt ſeyn muß. Zu einem Schnarrwerke von vier Fuß ziehet man gerne im Stimmen ein achtfüßiges Principal, weil jenes etwas jung iſt, u.

noch

noch überdies eine vierfüßige Octave, nach welchen beyden man das Schnarrwerk am ſicherſten ſtimmt. Alles offene Pfeifwerk wird am Klange erhöhet, wenn man die Körper oben erweitert, druckt man ſie aber mit dem Stimmhorne enger zuſammen, ſo wird der Ton gröber. Die Gedackte werden mittelſt ihrer Stülpen oder Hüte geſtimmt. Je niedriger man dieſelbe druckt oder ſanfte einſchlägt, ie höher wird der Klang. Löſet man ſie aber, u. hebt ſie etwas empor, ſo klingt die Pfeiſe tiefer. Wenn die Gedackte oben zugelötet ſind, u. keine beweglichen Hüte haben, müſſen ſie bey ihren Bärten geſtimmt werden. Je weiter man dieſen vom Mundloche abbieget, ie höher wird der Klang, u. ſo umgekehrt.

Was Herr Mattheſon von den Clavieren u. Regiſtern kürzlich ſagt, damit will ich mich, als einer allen Organiſten bekannten Sache, nicht aufhalten. Wer ſich von allem dem, ſo zu einer Orgel gehöret, genau unterrichten will, der wird ſich am allerbeſten aus M. Praetorii Organographie erbauen können. Man kann dabey mit Nutzen **J. Phil. Bendelers** Organographiam, die im 1690 Jahre zu Merſeburg gedruckt worden, **Werkmeiſters** Orgelprobe, u. **Caſp. Ernſt Carutii** zu Cüſtrin 1683 herausgegebenes Examen Organi pneumatici, nachleſen.

Fünf und zwanzigſtes Hauptſtück.

Von der Spielkunſt.

Die **Organica**, insgemein die Inſtrumentalmuſik, iſt eine Wiſſenſchaft u. Kunſt, auf Inſtrumenten wohl zu ſpielen u. gewiſſe Regeln davon zu

geben. Die Hauptregel dabey iſt, die menſchliche Stimme, als das Hauptinſtrument, ſo nachzuahmen, **daß alles gebührlich klinge u. ſinge.** Ein Organicus oder Inſtrumentaliſt muß alſo vor allem die Regeln der Singekunſt wohl innen haben, u. ſich vor allen andern Inſtrumenten auf ein einziges Hauptinſtrument legen, ohne in dem falſchen Wahne zu ſtehen, er könne auf einem ieden Inſtrumente in gleichem Grade ein Meiſter ſeyn oder werden. Hingegen wer ſich bloß der Compoſition befleißiget, ſoll ſich nicht ſo ſtark eines einzigen Inſtruments befleißigen, daß er darüber aller andern gar vergißt. Er muß wenigſtens von einem ieden gebräuchlichen Inſtrumente ſo viel Kenntniß haben, daß er unterſcheiden könne: I) **Ihre Stärke,** II) **ihren Sprengel oder Umfang,** III) **ihren Styl oder Spielart,** und IIII) **ihren Nutzen.** Nach dieſen vier Puncten gehet nun der Herr Verfaſſer die Orgel durch. Was derſelben **Stärke** anlangt, ſo iſt ihr wohl darinn kein Inſtrument in der Welt zu vergleichen. Sie kann alle Arten andrer Inſtrumenten, ſelbſt die Menſchenſtimme, mit ziemlich genauer Nachahmung aufweiſen. Ein Organiſt muß ſich dieſer Stärke ſeines Inſtruments bey Aufführung der Muſiken nicht misbrauchen, ſondern nach der Zahl der Sänger u. ihrer Begleitung richten, damit die Sänger iederzeit die Oberhand behalten. **Der Umfang** eines Orgelclaviers kommt mit dem gewöhnlichen Clavicimbel auf der ſichtbaren Grifftafel überein. Dahero es was ſehr elendes iſt, wenn die Orgeln kurze Octaven haben, welche das ganze Werk ſchänden, wenn es auch im übrigen noch ſo gut gebauet. Ihr innerlicher Umfang

aber

aber erſtrecket ſich auf 9 Octaven, erſtlich weil nicht nur Stimmen von 4, 2 u. 1 Fuß in der Höhe angebracht ſind, welche mit dem Clavier ſieben Octaven ausmachen, ſondern auch im Pedal Bäſſe von 16 u. 32 Fuß ſich hören laſſen, die zwey Octaven tiefer ſind, alſo 9 Octaven, die 108 verſchiedene Klangſtufen in ſich halten. **Die Spielart** bey Orgeln theilet ſich ein in das Präludiren oder **Vorſpiel**, das Fugiren oder **Fugenſpiel**, den Choral oder das **Liederſpiel**, u. endlich das Fantaſiren oder **Nachſpiel**, den Generalbaß, deſſen Wiſſenſchaft einem Organiſten weſentlich ſeyn muß, nicht mitgerechnet. Die Vorſpiele auf der Orgel haben einen dreyfachen Nutzen, erſtlich daß die Zuhörer zum folgenden Choralgeſange vorbereitet werden, hernach daß die zum Gottesdienſte gewiedmete Zeit genau ab u. eingetheilt wird, u. drittens daß man von einer bisweilen ganz entgegen ſtehenden Tonart des vorhergehenden Geſangs, mit guter Geſchicklichkeit in die andere gelange.

Herr **Mattheſon** macht hierüber recht nützliche Anmerkungen, die ieder Organiſt nicht nur fleißig leſen, ſondern auch vollkommen in der Ausübung anwenden ſollte, wenn man ſeinem Amte und Schuldigkeit eine wirkliche Gnüge als ein ehrlicher Mann leiſten wollte. Wie wenig Organiſten aber auf ihr Amt mit Fleiß ſtudieren, iſt leider bekannt. Ich will die vornehmſten Anzeigen des Herrn Verfaſſers allen Herren Organiſten zur wiederhohlten Nachricht hieher ſetzen.

Die Vorſpiele müſſen auf den Hauptinnhalt der Kirchenſtücke oder Choräle zielen, das iſt, eben die Leidenſchaft durch die Töne auszudrucken trachten, wel-

cher in den Worten des zu muſicirenden Stückes oder Kirchenliedes angedeutet wird. Ein kluger Spieler muß alſo den vorhabenden Affect wohl kennen, ſich denſelben im Vorſpielen wohl eindrücken, u. ſeine Einfälle alſo darnach einrichten, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn ſie freudig ſeyn ſollen. In dieſer Abſicht muß ein Organiſt, nicht nur zu einer Choralmelodie überhaupt ein Vorſpiel haben, ſondern zu einem ieden Liede, ſo nach eben derſelben Melodie geſungen wird, ein beſonderes Vorſpiel, ſo ſich auf die Leidenſchaft deſſelben Liedes beziehet u. damit übereinſtimmt. Denn verſchiedene Lieder werden nach einer u. derſelben Melodey geſungen, die doch verſchiedene Gemüthsbewegungen ausdrücken, als erhabene Freude, ſtille Zufriedenheit, unverſtellte Demuth, rührende Wehmuth, tiefe Reue, herbes Leid, heftige Sehnſucht, dringendes Verlangen, feſtes Vertrauen, ungeſtörte Andacht, ſiegende Großmuth, billige Verachtung, heiliges Trotzen ꝛc. Wenn nun ein Organiſt zu ſo verſchiedenen Affecten einerley Vorſpiel hören läſſet, ſo iſt es warlich einem vernünftigen Manne, der nur ein wenig Nachdenken hat, ein rechter Ekel, wenn man alle Sonntage u. Feyertage bey allen Vorſpielen einerley Leyer hören muß, die nicht die geringſte Abſicht auf die Leidenſchaft, ſo im Liede ſteckt, zu erkennen giebt. Es iſt freylich ein ſchlimmer Umſtand, daß ſo viele Lieder von verſchiedenen Leidenſchaften nach einer Melodey geſungen werden, welches billig nach und nach abgeſchaffet werden ſollte, ſo daß iedes Lied ſeine eigene Weiſe nach dem darinn liegenden Affect hat; Allein der Organiſt kann u. ſoll doch, ſo viel an ihm iſt, die Leidenſchaft des folgenden Liedes im Vorſpiele ab-

bilden.

bilden. Die Vorſpiele müſſen alſo nicht zu lange, nach den Umſtänden eingerichtet, u. auserleſen ſeyn. Wenn die Vorſpiele nicht ſtudiert, ſondern von einem geſchickten Organiſten aus dem Stegreiſe gemacht werden, ſo muß er ſeiner Einfälle alle Augenblicke Meiſter ſeyn, alle Umſchweifungen u. Ausdehnungen vermeiden. **Das Fugenſpiel** iſt zweyerley. Eine Art der Fugen gehört zur wirklichen Ausführung der Choräle, u. da müſſen die Fugenſätze aus der Melodie der Geſänge ſelbſten genommen werden. Die andere Art beziehet ſich auf das Vor- u. Nachſpiel, wobey man ſich die Themata nach Gefallen, iedoch iederzeit nach den Umſtänden eingerichtet, erwählet. Die Wiſſenſchaft u. Fähigkeit, eine Fuge nach einem vorgeſchriebenen Satze alſobald ſtehenden Fuſſes durchzuarbeiten, iſt einem Organiſten ſo nöthig, daß billig keiner angenommen werden ſollte, der nicht ſowohl in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in dieſem, ein untadeliches Schulrecht abgeleget hätte. Sind Worte Herrn Mattheſons, die einen großen Nutzen hätten, wenn ſie die Kirchenvorſteher recht zu Herzen nehmen wollten. Allein es geht bey Vergebung der meiſten Organiſtendienſte eben ſo, wie bey Beſetzung der meiſten Aemter. Laufen u. Rennen, importunes Bitten, Klagen u. Heulen, richten faſt immer mehr aus, als alle Geſchicklichkeit eines verdienten Mannes, der ſeine Beförderung ruhig erwartet. Das iſt eine ſchlimme Gewohnheit in Deutſchland, daß man bey Vergebung der Dienſte, wozu Geſchicklichkeit erfordert wird, mehr auf die Verknüpfungen der Familien, auf Heyrathen, auf Dienſte, die man bey dieſem oder jenem vornehmen Herrn, mit der Feder oder der Hand

verrichtet, ſiehet, als auf die Geſchicklichkeit ſelbſten. Die Künſte u. Wiſſenſchaften, von denen doch die Glückſeligkeit eines Staats mit abhängt, kommen dadurch in Verachtung. Denn an ſtatt, daß die Jugend durch Beförderung verdienter Männer ſollte gleichfalls was rechtſchaffenes zum Nutzen der Republik zu lernen aufgemuntert werden, wird ſie vielmehr träge gemacht, wenn beſtändig Beyſpiele vor Augen ſind, daß ganz ungeſchickte Männer zu Aemtern befördert werden, die ſie tüchtig zu verwalten gar nicht im Stande ſind. **Es wird ſich wohl geben,** heißt es, **er wird ſchon lernen, was noch fehlt.** Ja, hat ſich wohl. Hat er nichts gelernt, da er Zeit gehabt u. jung geweſen, was wird er nun lernen, da er ein Amt, eine Frau, u. die Einkünfte darzu hat.

Vom **Choralſpielen** hat der Herr Legationsrath ſchöne Anmerkungen von **Chriſtoph Raupach,** berühmten Organiſten in Stralſund, eingeſchaltet, die würdig ſind, daß ſie auch hier ſtehen.

„**Erſtlich** können eines Bitt- Buß- u. Klaglieds „kurze Sätze auf rechte Fugenart einfältig u. lang„ſam, eines nach dem andern, iedoch mit untermeng„ten Ligaturen kurz durch tractiret werden. **Zum** „**andern** brauchet man des Liedes feſten Geſang im „Pedal, u. arbeitet im Manual darüber mit faſt lau„ter Sycopationen u. Ligaturen, alſo, daß die ganze „Harmonie vierſtimmig klingt. **Drittens** ſpielet „man den ſchlechten Choral mit der linken Hand, „u. darzu mit der rechten entweder auf ſelbigem, oder „auf einem andern Clavier, zwoſtimmige Melodeyen „mit Ligaturen u. etlichen kurzen Tiraten u. Groppi

„ver-

„vermenget, alſo, daß ein Trio, oder dreyſtimmige „Harmonie gehöret werde. **Viertens** werden zum „Baſſe im Pedal mit der linken Hand im Tenor des „Manualclaviers der ſchlechte Choral, u. auf einem „andern Clavier einſtimmig, langſame Veränderun„gen mit untermengten Ligaturen u. etlichen kurzen „Tiraten u. Groppi gemacht, ſo daß ein Trio gehöret „werde. **Fünftens** macht man ein Lamento mit „etwas ſchwachen Stimmregiſtern, darauf der „ſchlechte Choral geſpielt wird. **Sechſtens** läßt „man in zweyſtimmiger Harmonie den ſchlechten „Choral mit der linken Hand im Baſſe auf einem „Clavier, u. dagegen die Variation auf dem andern „Clavier, mit der rechten Hand ſyncopirend u. adagio „hören. **Siebentens** ſo auch umgekehrt, da der „Choral mit der rechten u. die Veränderung mit der „linken hervorgebracht wird.

„Nun folget, wie ein Freuden- Troſt- u. Trozlied „auf der Orgel, auf unterſchiedene Art könne gehand„habet u. verändert werden. **Erſtlich** wird mit ei„nem ſtarklautenden Regiſterzuge, oder im vollem „Werk, eine freudig klingende Symphonie oder So„natine, oder wo ſo viel Zeit vorhanden, eine große „Sonata, worinn eine Fuge entweder mit oder ohne „Gegenunterwurf (contraſubjecto) ſich befindet, ge„ſpielet, u. darnach der ſchlechte Choral zum Schluß „in vierſtimmiger Harmonie mit angehänget. **Zwey„tens** werden, mit einem ſtarken Regiſterzuge und in „vierſtimmiger Harmonie die kurzen Säze eines ſol„chen Liedes zu kleinen Fugen gemacht, geſchwind und „kurz durchvarirt, u. mit etlichen Syncopationen, eine „nach der andern durchtractirt. **Drittens** wird der

„ſchlechte

„ſchlechte Geſang mit der rechten Hand auf einem Cla-
„vier, u. eine hurtige Veränderung auf dem andern
„Clavier mit der linken Hand, dagegen auf dem an-
„dern Clavier im Baß, theils mit, theils ohne Liga-
„turen gemacht, in zweyſtimmiger Harmonie. **Vier-
„tens** wird der feſte Geſang zum Grund mit der Lin-
„ken auf einem Claviere, u. der paſſagirende bunte
„Contrapunct, auf dem andern Claviere mit der rech-
„ten Hand geſpielet, u. dieſes theils mit, theils ohne
„Ligaturen in zweyſtimmiger Harmonie. **Fünftens**
„wird der feſte Geſang zum Grunde in Pedal genom-
„men, u. auf einem Manualclavier dagegen mit bey-
„den Händen eine zweyſtimmige Veränderung ge-
„macht, ſo daß zuſammen eine dreyſtimmige Harmo-
„nie gehöret werde, theils mit, theils ohne Ligaturen.
„**Sechſtens** wird auf einem Claviere der feſte Ge-
„ſang zum Baß im Pedal, u. dagegen eine Verän-
„derung, auf dem andern Clavier mit der linken Hand
„theils mit, theils ohne Ligaturen, in dreyſtimmiger
„Harmonie gemacht. **Siebentens** wird zum Baße
„im Pedal der feſte Geſang auf einem Claviere mit
„der linken Hand, als eine Mittelſtimme im Tenor
„geſpielt, u. dagegen mit der rechten auf dem andern
„Claviere, unterweilen mit u. ohne Ligaturen, eine Ver-
„änderung gemacht. **Achtens** werden wechſelswei-
„ſe zwey ſtarke regiſtrirte Claviere zum Pedal ge-
„braucht, alſo daß anfangs auf dem erſten Claviere
„der Affect der Worte, im erſten Choralmelodieſatze,
„kürzlich mit ganz abſonderlicher Erfindung ausge-
„druckt wird, u. bald darauf der erſte ſchlechte Satz
„der Choralmelodie auf dem andern Claviere ſich hö-
„ren läßt, bey welchem ſchlechten Satze alsdenn das
„Pedal

„Pedal mit einſtimmt. Und ſo wird es auch ge„macht mit den folgenden Sätzen der Choralmelo„den, vor welcher allemal eine kurze Alluſion auf die „Worte mit dem erſten Claviere vorhergehet. Mit „allen Liedern läßt ſich ſolches nicht durchgehends „thun, weil die Worte erſt in der andern oder drit„ten Reimzeile ihren Verſtand ſchlieſſen: in welchem „Falle man die zween oder drey Sätze der Choralme„lodie ſchlechterdings, bald nacheinander, anbringen „muß. **Neuntens** wird mit der rechten Hand auf „einem rechten Claviere u. dem Pedale eine Verände„rung gemacht, über den ſchlechten Choral, welchen „die linke Hand auf dem andern Claviere im Tenore „hat: alſo daß eine dreyſtimmige Harmonie gehöret „wird. **Zehntens** ſo auch umgekehrt, da die rech„te Hand auf einem Claviere den feſten Geſang ſpie„let, u. dabey die linke Hand auf dem andern Claviere „ſammt dem Pedale, eine Variation machen. „

Herr Mattheſon ſchläget hier **Johann Pachhelbels** Choräle zum Verſpiele vor u. rühmt Herr **Walthers** in Weymar Arbeit u. Wiſſenſchaft in den fugirten Chorälen, wie billig. Dieſes braven gelehrten Organiſten Arbeit kann ich aus der Erfahrung loben, indem Herr Walther mit Ueberſchickung verſchiedener ſeiner Choräle mir nicht wenig Vergnügen gemacht, u. es iſt vollkommen wahr, was Herr Mattheſon ſagt, nämlich **Herr Walther ſetzt vortreflich reinlich, gründlich, künſtlich.** Der Herr Verfaſſer hätte noch Herr **Telemanns** fugirende Choräle den Lernenden anpreiſen ſollen, als die gleichfalls ſehr ſchön ſind.

Endlich redet der vollkommene Capellmeiſter noch vom

vom Nachſpiele, oder dem ſogenannten Fantaſiren. Nachſtehende Anmerkungen können auch auſſer dem Gottesdienſte, den Clavicimbaliſten bey Kammermuſiken dienen. Alle Stücke ſo zum Fantaſiren gehören, können unter dem allgemeinen Namen der Toccaten begriffen werden, von welchen die vornehmſten ſind.

Intonatio, die geſchiehet am beſten mit einigen wenigen vollen Griffen, auch gewiſſen von oben nach unten, oder von unten nach oben gebrochenen Accorden. Alles ſoll ungezwungen u. ohne Vermerkung des Takts geſchehen.

Arpeggi, deren Arten unzählig ſind, u. wovon die ſyncopirten eine beſondere Wirkung auf dem Claviere haben u. erfordern was taktmäßiges. Syncopirte Arpeggi aber ſind diejenigen, bey denen die eine Hand vorher anſchlägt, u. die andre ihren Accord nach einem verſtrichenem acht oder ſechszehn Theile auf eine oder andere Weiſe bricht. Sie laſſen ſich am beſten in den oberſten Octaven des Claviers hören.

Arpeggi ſenza battuta ſind diejenigen, ſo in acht bis zehn gebrochenen Stimmen mit vollen Griffen auf u. niederfahrend beſtehen, u. zur Abwechſelung gebraucht werden.

Ein Arioſo u. Adagio bindet ſich in dieſem Falle mehr an eine bewegliche u. manierliche Singart, als an eine genaue Zeitmaaße, in dieſem Falle. Durch die Paſſaggi verſtehet man hier die geſchwinden in dreygeſchwänzten Noten beſtehende Läufe.

Was Fugen u. Fantaſien im eigentlichen Verſtande ſind, iſt bekannt. Die Ciacone werden auch

oft

oft mit in die Toccaten geflochten, ſo wie die Capricci. Das wären ohngefähr die zu einer Toccate gehörigen Materialien. Solche aber an den Mann zu bringen, werden hauptſächlich dreyzehn Stücke erfordert. 1) Daß man des Claviers mächtig ſey. 2) eine hurtige Fauſt habe, 3) den Umfang der harten u. weichen Tonart kenne, 4) viele Einfälle u. Klauſeln in Vorrath ſammle, 5) den Generalbaß aus dem Grunde verſtehe, 6) oft viel Gutes höre, 7) wohl ſinge, 8) allerhand Singmelodien im Spielen nachahme, 9) in ſtetiger Uebung ſey, 10) ſeine Gedanken fleißig aufſchreibe, 11) ſelbige einem verſtändigen Richter zur Unterſuchung übergebe. 12) die darüber gemachte Anmerkungen beobachte, 13) u. ſich ſolche bey künftigem Verſuche zu Nutze mache. Herr Mattheſon ſagt in der Folge wohl, ſinnreich u. ohne Anſtoß zu präludiren, heiſſe mehr als treffen, u. alles, was einem vorgeleget wird, wegſpielen, u. werde mit Fug der Höchſte practiſche Gipfel in der Muſik genannt. Zu Ende dieſes Capitels erwähnet der Herr Verfaſſer noch die größten Meiſter, auf der Orgel. Die zwey größten in der Welt ſind ohne allem Streit **Händel** in Engelland, u. **Bach** in Leipzig, welchen keiner beykommt, er müßte denn ein Schüler Herr **Händels**, Nahmens **Babel** ſeyn, von dem man ſagt, daß er ſeinen Meiſter überträfe. Nach dieſen ſind berühmt **Böhme** in Lüneburg, **Callenberg** in Riga, **Clerambault** in Paris, **Green** in London, **Hofmann** in Breslau, **Kuntze** in Lübeck, **Lübeck** in Hamburg, **Lüders** in Flensburg, **Rameau** ehemals in Clermont, **Raupach** in Stralſund, **Roſenbuſch** in Itzehoe, **Pezold** in Dresden, **Sta**-

pel

pel in Roſtock, **Vogler** u. **Walther** in Weymar. Es wird hiemit bey Leibe keiner, deſſen Name nicht hergeſetzet iſt, ausgeſchloſſen, ſagt der Capellmeiſter, noch den genannten, deswegen ein Vorzug vor andern eingeräumet, deren Kräfte ihm unbekannt wären, oder nicht ſo gleich hätten beyfallen wollen. Zu den oben genannten will ich noch zween brave Organiſten beyſetzen. Der eine iſt Herr **Schröter** in Nordhauſen, der nicht nur ein guter practiſcher, ſondern auch ein gelehrter Componiſt u. Organiſt iſt, der andere Herr **Schneider**, Organiſt bey der Nickelskirche in Leipzig, deſſen Vorſpiele auf der Orgel von ſo gutem Geſchmacke, daß man in dieſem Stücke, auſſer Herr **Bachen**, deſſen Schüler er geweſen, in Leipzig nichts beſſers hören kann. Nur Schade, daß an einem ſo berühmten Orte, da die Muſen ihren Sitz aufgeſchlagen haben, gleichwohl ſo gar wenig Kenner u. Liebhaber einer wahren Muſik ſind.

Sechs u. zwanzigſtes u. letztes Hauptſtück.

Von der Regierung An- Auf- u. Ausführung einer Muſik.

Der Herr Legationsrath handelt anfänglich von den Eigenſchaften eines Muſikvorſtehers. Er ſoll 1) von Vorurtheilen frey ſeyn u. ſich eines unanſtößigen Lebens u. Wandels befleißigen, damit er ſich keine Geringachtung bey ſeinen Untergebenen über den Hals ziehet. 2) Er ſoll mit ungezwungenen Lobſprüchen nicht faul ſeyn, ſondern ſeine Untergebene dadurch aufmuntern, wenn er Urſache darzu hat, geſellig, freundlich u. dienſtfertig u. bey ſeiner Amtsverrichtung geziemend ernſthaftig ſeyn. 3) Er ſoll ſeine

Par-

Partituren auf das reinſte u. deutlichſte ſchreiben. 4) Den Takt nach Beſchaffenheit der Umſtände geſchickt zu führen wiſſen. 5) Er muß ein guter Sänger ſeyn, damit er zeigen kann, wie er ſeine Sachen wolle herausgebracht haben. 6) Er ſoll auch das Clavier wohl ſpielen können, damit er alles andere wohl begleiten u. auch zugleich regieren kann. Noch eine Haupteigenſchaft eines Muſikvorſtehers, die Herrn Mattheſon nicht gleich beygefallen, muß ich hinzuſetzen. 7) Er ſoll die Erkenntniß in den muſikaliſchen Wiſſenſchaften bey allen ſeinen Untergebenen beſt möglichſt erweitern helfen, zu dem Ende die beſten muſikaliſchen Schriftſteller mit Fleiße leſen, u. ſolche ſeinen Untergebenen zum Unterrichte leihen, wenn ſich ſolche dergleichen Bücher nicht ſelbſten anzuſchaffen im Stande ſind. Er ſoll ihnen das ſchwehrſte der muſikaliſchen Scribenten erklären, ihren Nutzen zeigen, u. ihnen im Leſen, wo ſie nicht fortkommen können, forthelfen. Kurz: er ſoll ſo viel möglich gelehrte Muſikverſtändige ziehen, u. alſo ſelbſten in der Muſik gelehrt ſeyn. Ohne fleißiges Leſen u. Studieren kommt man in der Muſik nicht weit, u. das macht noch lange keinen Componiſten, oder Virtuoſen, wenn man den ganzen Tag klimpert, geigt u. pfeift. Nicht nur die Finger, ſondern auch der Kopf muß ſtudieren, u. das geſchiehet vermittelſt der Bücher, durch deren Hülfe überhaupt alle Wiſſenſchaften in der Welt erhalten, vermehret, verbeſſert, erweitert u. auf die Nachkommen fortgepflanzet werden. Es iſt ja bekannt genug, daß man durch Leſung eines guten Buches öfters in einem Monate mehr lernen kann, als durch einen halbjährigen mündlichen Unterricht. Es

muß aber ein treuer fleißiger mündlicher Unterricht u. fleißiges Leſen der beſten Bücher beyſammen ſeyn, wenns gut gehen ſoll.

Bey der Auf- u. Ausführung einer Muſik ſind zweyerley Dinge zu erwägen. Erſtlich, was vor der rechten Bewerkſtelligung vorhergehet, u. zweytens, was in derſelben geſchehen ſoll. Zum erſten Puncte gehören drey Stücke, die Zahl u. Wahl der Sänger, Inſtrumentaliſten, u. Inſtrumente; das reine Stimmen; u. die Proben. Sänger müſſen wenigſtens bey Kirchenmuſiken viere ſeyn, ein Diskantiſt, Altiſt, Tenoriſt, u. Baßiſt, Inſtrumentaliſten aber zwölfe, ſechszehn, zwanzig bis vier u. zwanzig. Das reine Stimmen u. die Probe ſind Hauptdinge ſo bey Aufführung einer Muſik vorher gehen müſſen, wenn es bey der würklichen Aufführung gut ablaufen ſoll, bey welcher die Aufmerkſamkeit u. hurtige Entſchlieſſung des Muſikvorſtehers ſonderlich nöthig iſt. Ferner die Stellung u. Anordnung der Perſonen, welche anders in der Kirche, anders in der Kammer, anders auf der Schaubühne iſt, wobey man ſich gar oft nach der Gelegenheit des Orts richten muß.

Der vollkommene Capellmeiſter ſchlieſſet mit dieſen nachdenklichen Worten Sir. 18, 6. **Ein Menſch, wenn er gleich ſein Beſtes gethan hat, ſo iſts doch kaum angefangen; u. wenn er meynet, er habe es vollendet, ſo fehlet es noch weit.**

Hinten iſt noch ein P. S. angehänget von einer Abhandlung von den muſikaliſchen Intervallen u. Geſchlechten, welche Herr Schröter in Nordhauſen anatomiret hat, u. zu ſeiner Zeit der Sceleton davon in

dieſer

dieſer Schrift den Kennern zur Beurtheilung ſoll aufgeſtellet werden. Weil Herr **Mattheſon** nicht nur ein berühmter muſikaliſcher Schriftſteller, wo nicht der Gröſte unſerer Zeiten, ſondern auch ſonſten ein wackerer Gelehrter iſt, ſo will ich ſeine ſämmtliche Schriften hier namhaft machen, wodurch zugleich das ſchädliche Vorurtheil, als wenn die Muſik in andern Wiſſenſchaften hindere, durch des Herrn Legationsraths Beyſpiel widerleget werden kann, vieler anderer Gelehrten, die Muſici geweſen, ietzo nicht zugedenken. Die klugen alten griechiſchen Weltweiſen hielten die Muſik für das beſte Mittel einen Studierenden zu den Wiſſenſchaften aufzumuntern, und die Pythagoräer haben ſolches in der Erfahrung gegründet befunden; zu unſern Zeiten aber, da die Welt mehrentheils aus lauter neumodiſcher Weisheit überklug geworden, iſt nun das Gegentheil wahr. Man wird zu ſeiner Zeit dieſe thörigte Meynung mit kräftigen Gründen abweiſen.

Verzeichnis
aller matheſoniſchen Schriften u. Muſikalien,
so herausgegeben worden.

1. Douze Sonates à 2 & 3 Flutes Sans Baſſe, gravées deux fois a Amſterdam par Roger & par Mortier. 1708. III Vol. fol.
2. Die durch ein Automaton zu findende, von John Carte angegebene, Longitudo, ins Deutſche u. in Ordnung gebracht. Hamb. 1708. 4. Im Verlag des Erfinders.
3. Biſchof Robinſons Predigt vor dem Parlamente, aus dem Engländiſchen überſetzt. Hamb. 1711. 4. im Verlag des Ueberſetzers.

4. Arie ſcelte de l'opera Henrico IV Rè di Caſtiglia. Hamb. 1711. fol. V. Volum. appr. l'Autore.
5. Die Eigenſchaften u. Tugenden des edlen Tobacks, aus dem Engländiſchen, Hamb. 1712. 8. in Verlag des Ueberſetzers.
6. Orcheſtre, erſte Eröfnung. Hamb. 1713. 12. bey Schillers Erben.
7. Der Vernünftler, theils aus dem Engländiſchē, theils von eigner Erfindung. Hamb. 1713. 4. bey Wierings Erben.
8. Geſchichte Alexanders Selkirch, eines Scotländers, aus ſeinem eigenem Munde beſchrieben. Hamb. 1713. 4. bey Wierings Erben.
9. Sonata per il Cembalo, in Forme einer Landcharte. Kupfer. Hamb. 1713. verlegt von dem Verfaſſer.
10. Harmoniſches Denkmal, XII. Suites pour le clavecin, in Kupfer. London, 1714. groß fol. gedruckt bey Richard Meares.
11. Großbritanniſcher Gnadenbrief. Hamb. 1714. 4. bey Wierings Erben.
12. Anrede des Lordgroßmeiſters in England, bey Verurtheilung 6 Lords. Hamb. 1716. 4. bey Wierings Erben.
13. Görtziſche u. Gyllenborgiſche Briefe, Hamb. 1717. 4. in Kißners Verlag.
14. Vertheidigung des wider die ſchwediſchen Geſandten in England rc. angeſtellten Verfahrens. Hamb. 1717. 4. bey Wierings Erben.
15. Orcheſtre, zweyte Eröfnung, Hamb. 1717. 12. bey Kißnern.
16. Die Organiſten Probe im Generalbaß. Hamb. 1719. 4. bey Kißnern bey welchem 1731. die zweyte u. vermehrte Auflage unter dem Titel: die große Generalbaßſchule, oder Organiſtenprobe, herausgekommen.
17. Betrachtung über das Finanzwerk oder den Actien-Handel, aus dem Franzöſiſchen, Hamb. 1720. 8. bey Wierings Erben.
18. Der brauchbare Virtuoſe, XII Sonate per il Violino, overo Flauto traverſo. Hamb. 1720. fol. bey Kißnern.

19. Reflexions ſur l' Eclaiciſſement d' un Probleme de Muſique, Hamb. 1720. 4. auf Koſten des Verfaſſers.
20. Orcheſtre, dritte Eröfnung, Hamb. 1721. 12. bey Kißnern.
21. Prologo per il Rè Ludovico XV. (italiäniſche Verſe) Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opernweſens.
22. Critica muſica, Tom. I. Hamb. 1722. 4. auf eigne Koſten.
23. Zenobia, eine aus dem Italieniſchen überſetzte Opera, Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opernweſens.
24. Arſaces, aus dem Italieniſchen, Hamb. 1722. 4. in eben demſelben Verlag.
25. Nero, aus dem Italieniſchen, mit Zuſätzen, Hamb. 1723. 4. verlegt wie vorige.
26. Großbrittanniſche Hauptverrätherey, aus dem Engländiſchen, Hamb. 1723. 4. in Wierings Verlag.
27. Moll Flanders, einer Engländerinn, wundernswürdige Begebenheiten. Hamb. 1723. 8. in Wierings Verlag.
28. Biſchof Burnets Geſchichte ſeiner Zeit. Hamburg. 1724. 4. bey vorigen Verlegern.
29. Niedtens Handleitung zur Variation des Generalbaſſes, neue Auflage, mit Anmerkungen des Herausgebers. Hamb. 1724. 4. Obl. in Kißners Verlag.
30. Critica muſica. Tom. 2. Hamb. 1725. 4. auf Koſten des Verfaſſers.
31. Mariæ Scoticæ Lebensbeſchreibung. Hamb. 1726. 8. bey Wierings Erben.
32. Unterſuchung der großbrittanniſchen Aufführung, aus dem Engländiſchen. Hamb. 1727. 4. bey Wierings Erben.
33. Ephonus Gottingenſis, von der Kirchenmuſik. Hamb. 1727. 4. in Verlag des Verfaſſers.
34. Die Herannäherung des Krieges aus dem Engländiſchen. Hamb. 1727. 4. in Wierings Erben Verlag.
35. Ramſays reiſender Cyrus, aus dem Engl. Hamb. 1728. 8. Eben daſelbſt.
36. Der muſikaliſche Patriot. Erſter Band. Hamb. 1728. 4. auf Koſten des Verfaſſers.

37. Einige geiſtliche u. weltliche Poeſien: als Oratorien u. Texte zur Muſik, Gedichte auf Hochzeit u. Namenstage ꝛc. Vorberichte bey andrer Leute Werken, Parlamentsreden, u. d. gl. welche einen guten Quartband geben u. zu verſchiedenen Zeiten gedruckt worden. Geſammlet unter den Namen: Miſcellanea Mattheſoniana.

38. Aeſopus, eine aus dem Italiäniſchen überſetzte Opera. Hamb. 1728. 4. in Verlag des Opernweſens.

39. Anmerkungen über die großbrittanniſche Aufführung in Abſicht auf die Friedens u. andre Geſchäfte auſſerhalb Landes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. bey Wierings Erben.

40. Die Wichtigkeit des Großbrittanniſchen Reichthums u. Gewerbes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. in obigem Verlag.

41. Anmerkungen über den Seviliſchen Tractat aus dem Engl. Hamb. 1730. 4. in obigem Verlag.

42. Der gelehrte Cantor, aus dem Lateiniſchen. Hamb. 1730. 4. in eben demſelben Verlag.

43. Betrachtungen über die gegenwärtige Staatsgeſchäfte. Hamb. 1731. 4 aus dem Engländiſchen, in Wieringiſchen Verlage.

44. De eruditione muſica, Schediaſma epiſtolicum. Hamb. 1732. 4. apud Felgineri viduam.

45. Freundſchaft nach dem Tode. Hamb. 1735. 4. bey Wierings Erben aus dem Engl.

46. Die kleine Generalbaßſchule. Hamb. 1734. 8. bey Kißnern.

47. Biſchof Burnets Geſchichte ſeiner Zeiten. Zweyter Band. Hamb. 1735. 4. bey Wierings Erben, aus dem Engliſchen S. No. 28.

48. Die Fingerſprache, ein Fugenwerk in Kupfer, groß fol. 1 Theil 1735. auf eigne Koſten.

49. Anmerkungen über Burnets Geſchichte. Hamb. 1737. 4. bey Wierings Erben.

50. Der Fingerſprache zweyter Theil, auf eigne Koſten. 1737.

51. Kern melodiſcher Wiſſenſchaft. Hamb. 1737. 4. bey Herold.

52.

52. Der vollkommene Capellmeiſter. Hamb. 1739. fol. bey Herold.
53. Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigſten Capellmeiſter, Componiſten, Muſikgelehrten, Tonkünſtler, Leben, Werke, Verdienſte erſcheinen ſollen. Zu fernern Ausbau angegeben. Hamb. in Verlegung des Verfaſſers 1740.
54. Abhandlung von Singeſpielen, oder Opern ſammt einer Geſchmacksprobe. Hamb. 1744.
55. Das erläuterte Selah, nebſt einigen andern nützlichen Anmerkungen. Hamb. bey Chriſtian Herold. 1745.

V.

Leonhard Eulers Verſuch einer neuen muſikaliſchen Theorie.

Das dritte Capitel.

Von der Muſik überhaupt.

§. 1.

Man wird vielleicht glauben, daß es unnöthig ſey, hier eine Erklärung der Muſik vorzubringen, indem iedermann bekannt, was unter dieſem Namen für eine Wiſſenſchaft verſtanden werde. Ich glaube aber, daß wir einen großen Nutzen aus der Erklärung, ſo ſich zu unſerm Vorhaben ſchicket, haben werden, ſo wohl in Anſehung der Eintheilung dieſes Werks, als auch der Abhandlung eines ieden Theils deſſelben. Ich erkläre alſo die Muſik, daß ich ſage, ſie ſey eine Wiſſenſchaft, verſchiedene Tone dergeſtalt miteinander zu verbinden, daß ſie im Gehöre eine angenehme Harmonie machen. 1) Aus dieſer Urſache habe ich

1) Ich habe ſchon im I Theil dieſes Bandes 77 S. erin=

gleich in vorhergehenden Capiteln die Lehre ſo wohl von den Tonen, als den Gründen der Harmonie weitläuftiger abzuhandeln für gut erachtet, damit nicht nur die Erklärung ſelbſten leichter möchte begriffen, ſondern auch die Art, wie ſolche am beſten abzuhandeln ſey, verſtanden werden.

§. 2. Die Muſik pfleget gemeiniglich in zween Theile, in die theoretiſche u. practiſche eingetheilet zu werden. Jene ſoll die Gründe der muſikaliſchen Compoſition lehren, u. hat einen eigenen Namen **Harmonik.** Der practiſchen Muſik ihr Amt aber wird darinn geſetzt, daß ſie lehrt die vorgeſchriebenen Tone durch Stimmen oder Inſtrumente in der That hören zu laſſen, u. dieſer wird insgemein allein der Name Muſik beygelegt. Aus dieſem erhellet, daß der theoretiſche Theil der vornehmſte ſey, indem der andere ohne dieſem nichts ausrichten; Jener aber ohne dem practiſchen Theil ſeinen Endzweck, welcher das Vergnügen iſt, nicht erhalten kann. 2) Weil aber dieſer practiſche

nert, daß Herr Euler den vornehmſten Endzweck der Muſik ausgelaſſen, wenn er nur allein das Vergnügen des Gehörs als den Endzweck der Muſik angegeben. **Es iſt aber die Muſik eine Wiſſenſchaft die Tone dergeſtalt mit einander zu verbinden, daß ſie die Leidenſchaften der Menſchen nach Verlangen bald erreget, bald ſtillet,** oder welches auf eins hinaus lauft, **die Tugend befördert.**

2) Ich muß nochmals widerſprechen, daß der Endzweck der Muſik nicht das Vernügen allein, wie Herr **Euler** geſchrieben, iſt. Ihr wahrer Endzweck iſt u. ſoll allezeit ſeyn, die Herzen der Menſchen zur Tugend zu lenken, zum Lobe GOttes anzuflammen, die verlohrnen Kräfte des menſchlichen Körpers zu erneuern u. ſ. f. Wenn die Mu-

ſche Theil nichts anders, als die Kunſt, auf Inſtrumenten zu ſpielen iſt, ſo werde ſolchen als eine Sache, die ich vorausſetze, nicht berühren. 3)

§. 3. Es iſt oben ſchon gezeiget worden, daß die Tone auf zweyerley Weiſe angenehm werden, einmal wenn auf ihre Tiefe u. Höhe, hernach wenn auf ihre Dauer geſehen wird. Wer die heutige Muſik aufmerkſam betrachtet, der wird in der That erfahren, daß alle Annehmlichkeit, die in ihr iſt, ſo wohl aus der Veränderung der Tiefe u. Höhe, als auch der Dauer der Tone herkomme. Es kann zwar nicht geleugnet werden, daß die verſchiedene Stärke der Tone, vermöge welcher ſie bald ſtärker bald ſchwächer hervorgebracht, nicht wenig Anmuth verurſache: Allein weil das Maaß davon weder pfleget vorgeſchrieben zu werden, noch auch von den Zuhörern ſo deutlich unterſchieden werden kann, ſondern nur der Willkühr

ſik nur einzig u. allein vergnügte u. nicht auch beſſerte, ſo wären die Componiſten nicht viel beſſer als die Kartenmacher, deren Arbeit eigentlich im gemeinen Weſen keinen Nutzen hat, u. nur zum Vergnügen dient, aber auch öfters zufällig Schaden verurſacht. Ich will von einer ſo ausgemachten Sache hier nicht mehr ſagen, weil ſolche ja bekannt genug iſt.

3) Die practiſche Muſik hält ja vielmehr in ſich, als die Kunſt auf Inſtrumenten zu ſpielen. Ihr edelſter Theil iſt ein muſikaliſches Stück wirklich dem verlangten Endzwecke gemäß zu ſetzen u. aufzuführen. Und wer weiß denn nicht, daß die musica poetica allzeit zur practiſchen gehöret u. dahin gerechnet werden muß, weil ſie bloß in der Ausübung der Harmonik beſtehet. Dieſe aber kann geſchehen, ohne daß man ein Inſtrument würklich ſpielen kann. Herrn **Eulers** Erklärung der practiſchen Muſik iſt alſo viel zu enge.

des Sängers überlaſſen wird, ſo können wir ſolches auch nicht zu dem Unterſchiede der Höhe u. Tiefe u. Dauer, von welchen geſagt worden, zählen. Ueberhaupt aber iſt dieſes anzumerken, daß diejenigen Töne, welche einen größern Nachdruck haben, auch ſtärker müſſen ausgedruckt werden.

§. 4. Nicht weniger pfleget auch der Unterſchied der muſikaliſchen Inſtrumente Anmuth zu verurſachen, u. es kommt viel darauf an, was für ein Inſtrument man die vorgeſchriebene Melodie abzuſpielen gebraucht. Denn eine andere Melodie erfordert die Laute, eine andere die Geige, eine andere die Flöte, eine andere die Waldhörner u. Poſaunen. Dieſe Inſtrumente ſind nicht nur in Anſehung der Gattungen von Tönen unterſchieden, ſondern ein iedwedes hat faſt vor dem andern eine gewiſſe Eigenſchaft, daß ſie entweder leichter oder zierlicher die vorgelegte Melodie ausdrücken können. Deswegen müſſen die Componiſten genau auf die Natur der Inſtrumente achtung geben, daß ſie nichts ſetzen, ſo nicht beqvem, oder nicht zierlich herausgebracht werden kann. Um dieſer Urſache willen pfleget insgemein von den Componiſten das Inſtrument genennet zu werden, welches zur Abſpielung der vorgeſchriebenen Melodie am geſchickteſten iſt.

§. 5. Ob gleich nur zween Gründe bey den Tönen, nämlich in Anſehung des Unterſchieds der Höhe u. Tiefe u. derſelben Dauer, angegeben worden, ſo kann doch bey einer Harmonie auf dreyerley Art eine Annehmlichkeit vorhanden ſeyn. Erſtlich kann alle Annehmlichkeit allein von dem Unterſchiede der Höhe u. Tiefe entſpringẽ, da entweder alle Tone gleich lang dauren, oder auf die Dauer ganz u. gar nicht geſehen wird.

Zwey-

Zweytens werden Tone, wenn ſie auch alle gleich tief oder hoch ſind, doch wegen der Ordnung, ſo derſelben Fortdaurungen beobachten, annehmlich ſeyn können. Wenn drittens aber beydes, der Unterſchied der Tone u. derſelben Dauer, mit einander verbunden wird, ſo entſtehet die vollkommenſte Stufe der Anmuth. Und hierinn ſteckt die Schönheit einer Muſik, wenn die Anmuth ſowohl in Anſehung der Dauer der Töne, als auch derſelben Größe, welche der Unterſchied der Höhe u. Tiefe ausmacht, ſo viel möglich befördert wird. 4)

§. 6. Zu dieſer letzten und dritten Gattung iſt faſt die ganze heutige Muſik zu zählen. Denn es wird nicht nur der Unterſchied der Tone zur Anmuth der Harmonie gebrauchet, ſondern die Componiſten pflegen auch mehrentheils, ſolche zu vermehren, auf die Dauer

4) In einer jeden ordentlichen Muſik ſteckt Herr Eulers dritte Stufe der Anmuth. Denn der Unterſchied der Höhe u. Tiefe der Tone ſind die Intervalle, u. die Dauer derſelben beſtimmt das Zeitmaaß, oder der Takt. Darinn aber liegt ein großes Geheimniß verborgen, wie die Verhältniſſe der Dauer der Töne mit den Verhältniſſen der Intervallen in ihrer Folge ſo mit einander zu verbinden u. vermittelſt der beſten ſich darzu ſchickenden Inſtrumenten in der gehörigen Stärke aufzuführen ſind, daß ſie die verlangte Leidenſchaft erregen, oder auch beſänftigen. Hier iſt der Gordiſche muſikaliſche Knoten. Ihr großen Weltweiſen unſerer Zeiten, helfet doch dieſes Geheimniß der Natur auflöſen. Ihr werdet vielen Dank u. Ehre verdienen, u. dem Staate, großen Herren u. dem ganzen menſchlichen Geſchlechte einen wichtigen Dienſt leiſten. Laßt mich doch nicht allein an dieſem Joche ziehen u. zappeln, u. treibt eure Wiſſenſchaft in ihrem ganzen Umfange.

Dauer zu ſehen; woraus der Takt ſeinen Urſprung hat. Unterdeſſen wollen wir auch Beyſpiele der vorhergehenden zwoen Gattungen betrachten. Denn wer die Choralmuſik u. Kirchengeſänge erwäget, wird finden, daß alle Annehmlichkeit, die ſie haben, allein von dem Unterſchiede der Höhe u. Tiefe der Tone u. der geſchickten Folge der Coſonanzen auf einander abhänget. Die Pauken aber geben von der andern Gattung ein Beyſpiel. Denn da bey ihnen alle Tone, der Höhe u. Tiefe nach, faſt gar keinen Unterſchied haben, ſo kommt alle Annehmlichkeit meiſtentheils von der Geſchwindigkeit der Schläge her, u. gründet ſich alſo allein auf die Veränderung der Dauer. 5)

§. 7. Ein Componiſt muß bey allen dieſen Gattungen, auſſer den allgemeinen Regeln der Annehmlichkeit hauptſächlich darauf ſehen, ob er die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen will. Im vorhergehenden Capitel iſt ſchon gezeigt worden, auf was Art beydes erhalten wird. 6) Dieſes muß hauptſächlich

5) Herr Euler hätte beſſer zum Beyſpiele ſeiner andern Gattung der Anmuth die Trommel genommen, als die Pauken, bey denen zwo zugleich genommen, iederzeit, wenn ſie bey der Muſik gebraucht werden, ein Unterſchied der Höhe u. Tiefe der Tone vorhanden, indem mehrentheils zwo eine Qvarte ausmachen, folgbar nicht allein auf die Dauer der Tone geſehen wird. Man kann auch nicht in Wahrheit ſagen, daß die Choralmuſik u. Kirchengeſänge gar keinen Takt beobachteten. Selbſt die Noten, nach welchen ſie abgeſungen werden, widerſprechen ſolches. Allerdings ſiehet man dabey auf die Dauer der Tone, zumal an ſolchen Orten, wo in den Worten ein Einſchnitt, oder Punct iſt.

6) Der Herr Verfaſſer hat dieſes im vorhergehenden

ſächlich bey Setzung der Melodie eines vorgegebenen Geſangs beobachtet werden. Denn wenn traurige Worte oder Perioden vorkommen, pflegt man auch die Melodie ſo darzu zu ſetzen, daß die Ordnung ſchwerer vernommen wird. Es werden deswegen nicht ſo einfältige Conſonanzen u. derſelben Folgen, die ſchwerer vernommen werden, angewendet, oder ſie richten die Dauer der Töne dergeſtalt ein, daß die Vernehmung ihrer Verhältniſſe ſchwerer wird. Das Gegentheil thut man, wenn der Text eine Freude in ſich hält.

§. 8. Ein muſikaliſches Stück ſoll allerdings einer Rede oder einem Gedichte gleich ſeyn. Gleichwie derſelben Schönheit dies noch nicht ausmacht, daß man die Worte u. Redensarten verbindet, ſondern überdies noch eine ordentliche Einrichtung der Sachen ſelbſten, u.

Capitel nicht gezeigt. Er hat wohl geſagt, 14 §. des vorhergehenden Cap. daß die Töne, deren Ordnung leicht u. begreiflich ſey, Freude verurſachen, hingegen die, ſo eine zuſammengeſetzte Ordnung haben u. ſchwerer zu begreifen, traurig machen: Allein dieſes heiſſet noch lange nicht zeigen, wie man die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen ſoll. Wenn Herr Euler die Verbindung leicht ins Gehöre fallender Intervallen Freude zu erregen, ſelbſten angegeben, die Regeln davon bewieſen, u. mit tüchtigen Exempeln beſtätiget hätte, u. ſo im Gegentheile von der Traurigkeit, ſo könnte man der Wahrheit gemäß ſagen, daß er gezeigt, wie man die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen ſoll. Eine einzige ſehr allgemeine Regel aber, die viel hundert Ausnahmen leidet, thut dieſer wichtigen Sache noch lange keine Gnüge. Man kann aus leicht ins Gehöre fallenden Intervallen eine traurige Melodie, u. aus ſchwerer ins Gehöre fallenden Intervallen eine luſtige machen, nachdem der Componiſt die Verbindung der Intervallen u. die Dauer der Töne einrichtet.

u. eine geſchickte Anwendung der Gründe ſeyn muß; Alſo ſoll auch gleiche Anordnung bey der Muſik ſeyn. Denn viele Conſonanzen in einer Reihe mit einander verbinden, beluſtiget wenig, ob ſchon iede für ſich genug Annehmlichkeit hat, ſondern es muß aus ihnen ſelbſten eine Ordnung hervorleuchten, eben ſo, als wenn eine Rede durch ſie ſollte ausgedruckt werden. Und hierinn iſt es hauptſächlich nützlich auf die Stufe der Leichtigkeit oder Schwere, nach welcher die Ordnung empfunden wird, zu ſehen, da denn die Freude oder Traurigkeit nach dem vorgeſetzten Endzwecke, entweder verändert, oder bald dieſe bald jene verſtärket u. verringert werden muß.

§. 9. Wir wollen alſo ſehen, auf was Art iedwede dieſer Gattungen der Muſik gehandhabet werden müſſe. Weil bey der erſten derſelben, wie ſchon geſagt worden, entweder gar keine Ordnung vorhanden iſt, oder nicht beobachtet wird, ſo beſtehet ſolche in der Folge verſchiedener Intervallen auf einander. Bey dieſer aber laſſen ſich insgemein mehrere Tone zugleich hören, u. das Getöne, ſo daher entſteht, wird eine Zuſammenſtimmung genennet. Ich will nicht, daß man hier das Wort Conſonanz im gemeinen Verſtande nehme, in welchem es der Diſſonanz entgegen geſetzt wird, ſondern ich will mit dieſem Worte eine Zuſammenſtimmung mehrerer Töne, die zugleich klingen, bezeichnen. In dieſer Bedeutung kann ein einfacher Ton, als die unterſte u. einfacheſte Stufe der Conſonanzen betrachtet werden, gleichwie bey den Zahlen die Einheit. Die erſte Gattung der Muſik beſtehet alſo in einer Reihe vieler auf einander folgender Conſonanzen, die eine angenehme Harmonie ausmachen.

§. 10. Es iſt alſo vor allem von den Conſonanzen zu reden, u. am erſten zu unterſuchen, was für Töne zu einer angenehmen Zuſammenſtimmung erfordert werden, u. alsdenn zu was für einer Stufe der Annehmlichkeit ſolche gehören. Hieraus werden unzählige Gattungen von Zuſammenſtimmungen entſpringen, welche hernach in der Folge, nach unſerm Vorhaben, zum Gebrauche können angewendet werden. Dieſem zu Folge muß nun unterſucht werden, auf was Art zwo Conſonanzen beſchaffen ſeyn müſſen, daß ihre Folge auf einander angenehm ins Gehör fällt. Endlich kommt man auf die Unterſuchung mehrerer Conſonanzen, da erörtert wird, wie iede ins beſondere beſchaffen ſeyn ſoll, daß derſelben Annehmlichkeit das Gehör rührt. Wenn dieſes geſchehen, ſo wird man von ieder vorgelegten Reihe der Conſonanzen urtheilen können, wie viel Annehmlichkeit in ihr ſteckt: indem man erſtlich iede Conſonanz beſonders, u. hernach die Folgen derſelben auf einander, nebſt der Verbindung mit einander insgemein betrachtet.

§. 11. Hieraus werden unzählige Reihen von dergleichen Conſonanzen in der Compoſition entſpringen, wovon diejenigen, ſo bey den Componiſten im Gebrauche ſind, nur die beſonderſten Fälle ausmachen. Da aber iedwede Reihe von dieſen Conſonanzen gewiſſe Töne erfordert, ſo iſt dahin zu ſehen, was eigentlich für Töne bey ieder Gattung der Compoſition nöthig ſind, damit man ſehen kann, wie die muſikaliſchen Inſtrumente zu Hervorbringung der verlangten Töne zubereitet werden müſſen. Hierauf wird eine ausführlichere Abhandlung von den Tonarten in der Muſik, derſelben Veränderung u. andern Dingen folgen, durch

welche

welche die muſikaliſche Compoſition mehr beſtimmt u. in den Schranken gehalten wird. Hernach werden wiederum die einfachen Glieder der Zuſammenſtimmung unterſucht u. fleißig nachgeforſchet werden, welche Gattung bey ieder Gelegenheit gebraucht werden müſſe, u. wie man ſie unter einander verändern, u. andere eben die Dienſte leiſtende, an ihre Stelle ſetzen könne. Dieſe Compoſition, ſo ſich nur auf dieſe Regeln gründet, u. die Dauer der Tone nicht beobachtet, pfleget die einfache oder ungebundene genennet zu werden, weil ſie gewiſſermaſſen einer ungebundenen Rede, die keine abgemeſſene Füſſe hat, ähnlich iſt.

§. 12. Hierauf iſt die andere Gattung der Muſik zu erklären, welche nicht auf die Verhältniß der Tone in Anſehung ihrer Höhe u. Tiefe ſiehet, ſondern ganz allein auf die Annehmlichkeit, ſo durch derſelben Dauer entſteht. Dieſe aber wird erhalten, wie ſchon im andern Capitel iſt gezeigt worden, wenn die Verhältniß u. Ordnung, ſo die Fortdaurungen einzelner Töne untereinander haben, vernommen werden kann. Ein iedweder Ton wird alſo eine abgemeſſene u. beſtimmte Zeit ſeiner Dauer haben müſſen. Und die Fortdaurungen aller Töne müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß derſelben Ordnung begreiflich iſt. Man fängt alſo erſt von den einfachern an, was nämlich für eine Dauer zween Tone haben müſſen, daß die Zuhörer derſelben Verhältniß begreifen können, wobey es wiederum dienlich ſeyn wird, zu bemerken, nach was für einer Stufe der Leichtigkeit dergleichen Verhältniſſe vernommen werden. Nach dieſem werden mehrere Tone auf gleiche Art betrachtet werden.

§. 13. Gleichwie aber die Eintheilung der Zeit in gleiche

gleiche Theile nicht nur überall beobachtet wird, ſondern dem Menſchen faſt natürlich zu ſeyn ſcheinet; Alſo pflegen auch in der Muſik alle Tone in gleiche Zeiten eingetheilt zu werden, ob ſie gleich für ſich ganz ungleiche Daurungen haben. Aus dieſer Urſache werden die Tone, nachdem die Zeit in gleiche Theile getheilet worden, dergeſtalt auf ieden Theil derſelben eingerichtet, daß die Summe ihrer Fortdaurungen dem Theile der gleichen Zeit gleich iſt. Es werden derohalben bald mehr bald weniger Töne in einerley Zeit abgeſpielt, nachdem ſie von kürzerer oder längerer Dauer geweſen. Ein Theil dergleichen Zeit pflegt ein Takt oder Schlag genennet zu werden, weil man ihn mehrentheils mit dem Schlage der Hand bemerket. Eine Reihe von Tonen wird in dieſer Gattung der Muſik in dergleichen Takte eingetheilt, die eben ſo von einander unterſchieden werden, wie die Füſſe u. Verſe in einer gebundenen Rede. 7)

§. 14. Der Takt wird wiederum auf zweyerley Art eingetheilt, entweder in Anſehung der Dauer, oder der Nebeneintheilung. Nach der erſten Art iſt er bald lang-

7) Es iſt gar keine Gattung einer ordentlichen Muſik, wo nicht allezeit die Tone in gewiſſe Takte eingetheilet würden. Die Intonationen u. etliche andere Gattungen von Vorſpielen kann man davon ausnehmen, als bey denen nicht auf den Takt geſehen wird, wie im vorhergehenden Artikel angemerket worden. Herrn Eulers zweyte Gattung der Muſik findet bey gar keiner Gattung unſerer heutigen Muſik nicht ſtatt, ausgenommen die Trommel, welche ſich mit den Qveerpfeifern hören läſſet, wenn die Soldaten auf die Wache ziehen.

langſam bald geſchwind, nachdem ſeine Zeit långer oder kürzer dauret. Die Verånderung aber, welche aus der andern Art entſpringt, iſt ſehr vielfältig, indem die Nebeneintheilung des Takts auf vielerley Art geſchehen kann. Denn er wird von einer andern Beſchaffenheit ſeyn, wenn er in zween Theile eingetheilt wird, u. hierinn wird wiederum ein Unterſchied ſeyn, nachdem dieſe Theile gleich oder ungleich ſind, von einer andern Beſchaffenheit wenn er in drey Theile, von einer andern wenn er in vier Theile eingetheilet wird. Es werden oft dieſe Theile wieder weiter eingetheilt, u. anders in andern Takten, bis man endlich auf einzelne Tone kommt. Hieraus entſpringt, wenigſtens in dieſer Gattung der Muſik, eine ſehr große Verſchiedenheit, daß man die Veränderungen gar nicht zählen kann.

§. 15. Hernach pflegen die Takte auch oft verändert zu werden, entweder in Anſehung der Dauer oder der Nebeneintheilung, dergeſtalt, daß bald auf einen geſchwinden ein langſamer, bald auf einen langſamen ein geſchwinder folget. In Anſehung der Nebeneintheilung können die Takte in zween, drey u. mehr Theile getheilt, auf vielerley Art verändert, u. mit einander vermiſcht werden. Die Veränderung aber wird dadurch ſehr vermehrt, weil verſchiedene Gattungen einerley Takts auf einerley Weiſe eingetheilt, gefunden werden, deſſen Abtheilungen wiederum verſchieden eingetheilt ſind. Ueberdies wird zugleich auf beyderley Art die Zahl der Veränderungen unendlich vermehrt, wenn nämlich die Takte nicht nur in Anſehung der Eintheilung, ſondern auch der Dauer, verändert werden. Was hier bey allem dieſem für

Regeln

Regeln zu beobachten ſind, das iſt aus dem andern Capitel herzuleiten. 8)

§. 16. Die Takte u. derſelben Theile aber, werden von den Zuhörern, wie geſagt, auf eben die Art, wie die Verſe, Füſſe u. einzelne Sylben eines Gedichts vernommen. Und gleichwie bey dieſen kaum ein merklicher Stillſtand beym Herleſen vermerket wird, obgleich in der That ein Zwiſchenraum vorhanden iſt; Alſo werden auch die Takte u. derſelben Theile dergeſtalt von einander unterſchieden, daß ein ſehr kleiner u. kaum merklicher Stillſtand nach geendigtem Takte, oder einem Theile deſſelben, darzwiſchen kommt. Zu dieſem Unterſchiede trägt die verſchiedene Stärke der Tone viel bey. Denn die Haupttone, oder diejenigen, welche den Takt u. deſſelben Theile anfangen, werden in etwas dadurch verſtärket. Aus dieſer Urſache ſollen die erſten Töne in einem ieden Takte u. deſſelben Theilen zugleich die Haupttone ſeyn, die übrigen aber, weil ſie weniger Kraft haben, auch um ſo viel weniger Haupttone ſeyn. 9)

Oo 2 §. 17.

8) Wenn ich meine Gedanken aufrichtig, ohne Herrn Eulern zu ſchmeicheln, ſagen ſoll, ſo muß ich geſtehen, daß ein practiſcher Componiſt aus dieſen allgemeinen Regeln vom Takte wenig oder gar keinen Nutzen ziehen wird, indem ſie nichts mehr ſagen, als was man ſchon lange gewußt hat. Herr Mattheſon hat im vollkommenen Capellmeiſter vom Takte u. den Klangſtufen weit nützlicher u. practiſcher geſchrieben.

9) Bey den muſikaliſchen Schriftſtellern heiſſen die erſten Tone eines Takts oder eines Theils deſſelben, accentuirte Tone, die andern durchgehende Tone. Die erſten heiſſen auch Tone in theſi, die andern Tone in arſi. Es iſt aber keine Folge oder eine unumſtößliche Regel, daß die

§. 17. Gleichwie alſo die Theile des Taktes mit den einzelnen Sylben einer gebundenen Rede, u. die Takte ſelber mit den Füſſen u. Verſen können verglichen werden: Alſo machen auch etliche Takte eine ganze Periode, u. mehrere derſelben einen ganzen Theil einer Rede aus. Man muß deswegen gleiche Regeln in der Muſik u. der Redekunſt beobachten, alſo, daß ieder Takt einigen Unterſchied einer Melodie vorſtellt, u. etliche derſelben, die einer Periode in der Redekunſt oder einem Verſe ähnlich ſind, ſollen gleichſam den ganzen Sinn der Melodie in ſich halten. Sie müſſen derohalben mit gewiſſen Klauſeln geſchloſſen werden, welche das Ende beqvem bezeichnen. Ja auch dieſe ſelbſten werden verſchieden ſeyn müſſen, nachdem ſie entweder nur einen Theil einer Periode, oder eine ganze Periode, oder auch eine ganze Rede endigen.

§. 18. Der letzte Ton aber einer ieden Periode muß ein Hauptton ſeyn, u. deswegen muß der erſte entweder im Takte oder in einem andern Theile des Takts enthalten ſeyn. Daher kommt es, daß weder in einer muſikaliſchen Periode, noch in einer Rede zu Ende des Taktes ſelbſten kann geſchloſſen werden, ſondern der Anfang entweder des Takts, oder eines Theils deſſelben, muß den Schluß in ſich halten. Die Fortſchreitung u. Vorbereitung zum Schluſſe aber wird auf das Ende des Taktes oder deſſelben Theils fallen,

Hauptſtone allezeit die erſten ſeyn ſollen, wie Herr Euler meynt. Es werden gar oft von den heutigen Componiſten mehrentheils mit guter Wirkung die Hauptſtone auf die andern u. nicht accentuirten Tone verlegt, u. daher haben die heut zu Tage ſo beliebten geſchwänzten Schneller, wie ſie Herr Telemann nennt, ihren Urſprung.

fallen, damit der folgende Hauptton die Periode ſchlieſſe. Denn die Tone, ſo nicht Hapttone ſind, werden um keiner andern Urſache willen, als daß ſie die Hapttone verbinden, gebraucht: Derowegen müſſen ſie zwiſchen die Hapttone geſetzt werden, u. können eine Melodie weder anfangen noch endigen. Die weitere Erläuterung von dieſem allen muß in der Abhandlung von der dritten Gattung der Muſik beygebracht werden.

§. 19. Endlich iſt die dritte Gattung der Muſik zu erklären, in welcher die beyden vorhergehenden mit einander verbunden werden. Sie wird alſo um ſo viel angenehmer ſeyn, da die Tone nicht nur in Anſehung der Tiefe u. Höhe, wie in der erſten Gattung, ſondern auch der Dauer, wie in der andern, eine begreifliche Ordnung in ſich halten. Aus dieſer Urſache muß dieſe Muſik um ſo viel mehr gefallen, ie mehr Ordnung in beyden enthalten iſt. Es iſt klar, daß es viel ſchwerer ſey, in dieſer dritten Gattung was vollkommenes auszuarbeiten, als in den beyden vorhergehenden; deswegen, weil dieſe beyde Vollkommenheiten zugleich in ſich halten ſoll. Derowegen bringt es die Beſchaffenheit der Sache ſelbſten ſo mit ſich, daß man in beyden vorhergehenden erſt wohl bewandert ſeyn muß, ehe man ſich der dritten befleißiget: Denn wer nicht, in ieder Gattung beſonders, was annehmliches hervorbringen kann, der wird auch in der aus dieſen zuſammengeſetzten Gattung nichts anmuthiges zuwege bringen. Wer aber die beyden vorhergehenden wohl begriffen, dem wird es nicht ſchwer ſeyn, auch die dritte Gattung zu begreifen.

§. 20. In dieſer dritten Gattung ſteckt hauptſächlich die Vielfältigkeit der Compoſition; denn es ſind

nicht nur ſo viele Veränderungen, als in beyden vorhergehenden zuſammen genommen, ſondern wenn man eine nach der andern mit den übrigen verbindet, ſo entſtehet eine faſt unzählige Menge von Veränderungen. Nämlich wenn die Zahl der verſchiedenen Arten der Compoſition in der erſten Gattung m iſt, die Zahl der verſchiedenen Takte u. Zeitmaaßes aber in der andern Gattung n heißt, ſo wird die Zahl der Veränderungen in der dritten Gattung mn ſeyn. Da nun m u. n faſt unendliche Zahlen ſind, wie gezeigt worden, ſo muß die Zahl mn von einer erſtaunlichen Größe ſeyn. Hieraus erhellet, daß alle Veränderungen der heutigen Muſik, welche hauptſächlich mit dieſer dritten Gattung beſchäfftiget iſt, keinesweges können erzählet werden. Es iſt alſo unmöglich, daß dieſe Wiſſenſchaft iemahls erſchöpfet werden kann: ſondern ſo lange die Welt dauren wird, wird auch allezeit ein großer Vorrath von neuen Erfindungen vorhanden ſeyn, aus welchem beſtändig neue Arten von Melodien und Zuſammenſtimmungen können hergenommen werden. 10) §. 21.

10) Eben dieſe Gedanken habe ich in den Anfangsgründen des Generalbaſſes 209 §. gehabt, ehe ich noch Herrn Eulers Buch geleſen, da ich von der Verſetzungskunſt etwas geſagt, u. ihren Nutzen in der Muſik angeprieſen. Ich habe daſelbſt dieſe Worte niedergeſchrieben, da ich in der 11ten Aufgabe die möglichen diſſonirenden Sätze u. derſelben Sitz zu beſtimmen gelehret: **Wenn ihr die Verſetzungskunſt verſtehet, ſo könnet ihr in der Compoſition, wenn es euch an der Erfindung fehlen ſollte, alle Minuten eure ganze Lebenszeit hindurch was neues erfinden. Ja ihr u. eure Kindeskinder haben an der 11ten Aufgabe zu arbeiten** ꝛc. Es freuet mich, daß Herr Euler, den ich als einen um verſchiedene Theile der

§. 21. Bey Abhandlung der dritten Gattung der Muſik wird es dienlich ſeyn der Eintheilung zu folgen, die bey der andern gemacht worden, u. die Art der

Mathematik hochverdienten Mann, ſehr werth halte, hier gleiche Gedanken mit mir gehabt, weil ich mich von etlichen Unverſtändigen deswegen tadeln laſſen müſſen. Um dem Leſer von der Verſetzungskunſt einen kleinen Unterricht zu geben, u. wegen der Zahl mn eine Anmerkung machen zu können, muß ich folgende Reihen von Zahlen hieher ſetzen:

1.	2.	6.	24.	120.	720.	5040.	40320.	.362880.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.

3628800.	39916800.	479001600.	6227020800.
X.	XI.	XII.	XIII.

87178291200.	1307674368000.
XIV.	XV.

Die römiſchen Zahlen bedeuten die Dinge, die verändert werden können, die darüber ſtehenden Ziffern aber deuten die möglichen Veränderungen ſelbſten an. Z. B. ſechs Dinge oder Tone können 720mal verändert werden. Geſetzt nun die verſchiedenen Arten der Compoſition in der erſten Gattung m ſey 120 gleich, die Zahl der verſchiedenen Takte n aber 6, ſo iſt mn = 720. Es ſind aber die möglichen Veränderungen der dritten Gattung viel größer als die Zahl mn. Denn da V ſchon 120mal u. III ſechs mal verändert werden kann, ſo werden nun V + III ſich 40320mal verändern laſſen. Statt des Beweiſes berufe ich mich auf Leibnitzens Verſetzungskunſt, wo alles deutlich genug auseinander geſetzt iſt, und ich in der neuen Auflage, ſo ich von dieſem Buche beſorge, noch deutlicher mit Beyſpielen auf die Muſik aufgewendet, zeigen werde. Da nun aber die Veränderungen der muſikaliſchen Tone ſchon eine erſtaunlich große Zahl ausmachen, u. die Veränderungen des Taktes gleichfalls ſehr vielfältig ſind, ſo entſtehen aus beyder Verbindung ſo viel Veränderungen, die der Verſtand nicht mehr überdenken kann.

Compoſition von der erſten Gattung wird nach einer ieden Art der Takte einzurichten ſeyn. Für allem aber müſſen allgemeine Regeln von der Verbindung der zwoen vorhergehenden Gattungen der Muſik gegeben werden, in welchen erkläret iſt, was für Conſonanzen in einem ieden Theile des Takts hauptſächlich zu gebrauchen ſind. Da da einige Theile des Takts mehr in Betrachtung kommen, andere weniger, ſo muß eben dergleichen Unterſchied bey dem Gebrauche der Conſonanzen beobachtet werden. Hernach da mehrere Takte einer Periode oder Wortbegriffe gleich ſind, u. andere einem Theile einer Rede, ſo iſt auch zu zeigen, mit was für Conſonanzen ieder Unterſchied am beqvemſten ausgedrücket wird. Es wird alſo von den Klauſeln hier zu handeln ſeyn, u. derſelben Unterſchiede, der aus der Verſchiedenheit der Abſätze entſpringt.

§. 22. Wenn man nun die verſchiedenen Arten der Takte aus der andern Gattung der Muſik erzählt, ſo muß gezeigt werden, wie in ieder Art eine muſikaliſche Periode zu machen, u. aus dieſen gleichſam eine ganze Rede zuſammen zu ſetzen ſey. Dies wird eine ſehr weitläuftige Abhandlung, wegen der unzähligen Arten der Takte u. Compoſition ſeyn. Zu dieſem kommt noch die ſehr große Verſchiedenheit der Schreibart; denn es wird auf gleiche Art, wie in der Redekunſt, von der Schreibart in der Muſik zu handeln ſeyn, welche nichts anders iſt, als eine gewiſſe Geſchicklichkeit, Perioden zu machen u. ſolche mit einander zu verbinden. Hieher gehören endlich die muſikaliſchen Figuren, die denen in der Redekunſt gleich ſind, wodurch dieſe muſikaliſche Reden am meiſten ausgeputzt

putzt u. zur größten Stufe der Vollkommenheit gebracht werden.

§. 23. Aus den Zuſammenſtimmungen, welche auf dieſe Art eine Muſik ausmachen, entſpringen verſchiedene **Stimmen**, wie man ſie zu nennen pflegt. Denn wenn Tone, entweder von einer Menſchenſtimme, oder einem andern dergleichen Inſtrumente, das nicht mehr denn einen Ton auf einmal angeben kann, hervor zu bringen ſind, ſo hat man zu ieder Zuſammenſtimmung entweder verſchiedene Singſtimmen oder dergleichen Inſtrumente nöthig. Hieraus entſteht eine neue Abhandlung, wie mehrere Stimmen einzurichten ſind, daß ſie, wenn ſie zugleich angeſtimmt werden, eine angenehme u. geſchickte Reihe von Zuſammenſtimmungen darlegen. Es muß alſo erſtlich eine Stimme betrachtet werden, hernach zwo, alsdenn drey, vier u. mehrere. Die auf dieſe Art herausgebrachten Regeln müſſen auf die eingeführte Setzart angewendet werden: Denn alle muſikaliſche Stücke beſtehen aus einer gewiſſen Anzahl Stimmen, deren iede eine gewiſſe Melodie macht, die zwar nicht vollſtändig, doch ſo beſchaffen, daß ſie alle zugleich eine angenehme Harmonie verurſachen.

§. 24. Die vollſtändige Abhandlung von der Muſik wird alſo drey Theile in ſich begreifen, in welchen eben ſo viel Gattungen der Muſik zu erklären ſind. Wie iede von dieſen nach den im zweyten Capitel angegebenen Gründen der Harmonie einzurichten, wird nun bekannt ſeyn. Da alſo alles aus gewiſſen Gründen herzuleiten iſt, deren Wahrheit zureichend erwieſen worden, ſo iſt die Lehrart, der wir uns bedienen, ganz philoſophiſch, oder demonſtra-

tiv. 11) Es hat auch noch niemand, ſo viel ich weiß, ſich dieſer Lehrart im Vortrage bedienet. 12) Denn alle, die von der Muſik geſchrieben, haben entweder die Theorie, oder die Ausübung allzuſehr verabſäumet. 13) Jene nämlich haben die Regeln der Compoſition geſammlet ohne Beweis: dieſe aber waren nur allein mit Erklärung der Conſonanzen u. Diſſonanzen beſchäftiget, u. hieraus haben ſie die Temperatur der muſikaliſchen Inſtrumente erfunden, ihre Gründe aber, deren ſie ſich bedienet, waren entweder nicht zureichend oder angenommen, ſo daß ſie nicht weiter gehen können.

11) Die Anmerkungen zu den zwey vorhergehenden Capiteln ſchränken hier Herrn Eulers Meynung ziemlich ein, u. diejenigen, ſo die wahre philoſopyiſche Lehrart verſtehen, müſſen ſagen, daß Herr Euler allerdings davon abgegangen.

12) Herr Euler hat damals nicht gewußt, daß ich die Anfangsgründe des Generalbaſſes nach mathematiſcher Lehrart zu gleicher Zeit oder etwas eher herausgegeben.

13) Unter die letztern gehöret auch Herr Euler, indem alle Capitel der neuen muſikaliſchen Theorie zeigen, daß der Herr Verfaſſer in der Ausübung wenig oder nichts erfahren ſeyn müſſe. Sonſten aber hat es noch wohl Männer gegeben, die von der Muſik geſchrieben, u. in beyden, der Theorie u. der Ausübung, wohl bewandert geweſen. Z.B. der ſel. Prinz, u. zu unſern Zeiten der Herr Legationsrath Mattheſon, verſchiedener andern zu geſchweigen; Und ich gebe mir hauptſächlich Mühe, in der muſikaliſchen Bibliothek ſowohl die Theorie als die Ausübung der Muſik zu erläutern u. zu verbeſſern, u. ich weiß auch, daß meine Arbeit bey vielen den geſuchten Nutzen hat, welches bishero die einzige Belohnung meiner vielen Bemühung geweſen iſt.

VI. Pro-

VI.

Programma in quo Parnaſſus muſarum

voce, fidibus, tibiisque reſonans; ſiue muſices, diuinae artis, laudes, diuerſae ſpecies, ſingulares effectus, atque primarii auctores ſuccincte, praeſtantiſſimique melopoetae cum laude enarrantur, ſimul et illuſtres ciuitatis Mundae proceres, ſummique patroni, bonarum artium fautores atque amici ad audiendas quasdam orationes ſcholaſticas ſubmiſſo animi cultu, debitaque reuerentia et humanitate in lyceum Mundenſe inuitantur a Conſtantino Bellermanno, P. L. C. et Rectore ibidem, cIↄIↄccXXXXIII. cum cenſura, Erfordiae, literis Beyerianis,
pl. 6. in 4.

das iſt:

Einladungsſchrift, in welcher der von Stimmen, beſaiteten u. Blasinſtrumenten ertönende Muſenberg,

oder der göttlichen Kunſt, der Muſik, Lob, verſchiedene Gattungen, beſondere Wirkungen, u. vornehmſten Scribenten, wie auch beſten Componiſten, kürzlich erzählt u. gelobet, u. zugleich die Vornehmen der Stadt Münden, die Beförderer, Gönner u. Freunde der freyen Künſte, zur Anhörung etlicher Schulreden unterthänig u. mit gebührender Ehrerbietigkeit u. Höflichkeit in die mündiſche Schule eingeladen werden, von **Conſtantin Bellermann**, Kaiſerl. gekrönten Poeten u. Rectorn daſelbſt, 1743. mit Erlaubniß, Erfurt, druckts Beyer,
ſechs Bogen in 4.

Herr Bellermann hat ſich über die dreyßig Jahre mit der Muſik beſchäftiget, u. ob er itzt gleich durch ernſthaftere Geſchäfte davon abgezogen wird, ſo kann er es doch nicht laſſen, ſich mit ihr manchmal

zu unterhalten, u. für diesmal in dieſer Einladungsſchrift vom Lobe der Muſik, ihren vornehmſten Gattungen u. Wirkung zu handeln, wobey etliche große Meiſter, ſowohl theoretiſche als practiſche, hinzugefüget werden. Solches ſcheinet um ſo viel weniger tadelhaft zu ſeyn, ie mehr den Gelehrten bekannt iſt, daß die Muſik ehedem einen Theil der Schullehre ausgemachet. a) Es iſt alſo kein Ruhm für die Gelehrten, wenn ſie heut zu Tage die Muſik kaum unter die mathematiſchen Wiſſenſchaften rechnen, u. über ſie, wie **Lippius** ſagt, hinlaufen. Die Muſik hat in dem Reiche der Wiſſenſchaften ſo wohl ihren Platz, als die Dicht- u. Redekunſt, u. gelehrte Männer haben ſchon in den alten Zeiten drey Arten der Beredſamkeit beſtimmt, nämlich **die Dichtkunſt, die Redekunſt u. die Singekunſt.** b) **Maxim. Tyrius** nennt die Muſik die allerälteſte Wiſſenſchaft, Diſſert. XXI. u. **Syrach** ſagt, daß die berühmteſten Männer Tonkünſtler geweſen wären, Cap. 44, 6. **Ariſtophanes** ſchreibt: **daß die Alten durch einen Muſikverſtändigen einen weiſen, geſchickten u. artigen Mann verſtanden: hingegen denjenigen, der keinen Geſchmack an ihr gehabt, u. nicht von ihr gerührt worden, für einen unempfindlichen u. aus widerſinnigen Lebens-geiſtern**

a) Man ſehe des vortrefflichen Herrn Prof. Geſners inſtitut. Scholaſt. Cap. II. Sect. XI. p. 150.

b) Quintilian im Geſpräche von der verderbten Beredſamkeit, Cap. IV, 3. V, 4. VI u. VIII. Ven. *Heumannus* conſp. hiſt. lit. c. V. §. XVII. wo die Muſik die dritte Art der herzbewegenden Beredſamkeit (tertium eloquentiae verticordiae genus) genennet wird.

geiſtern zuſammengeſetzten Menſchen gehalten hätten. Dergleichen ungeſchickte Trauergeiſter oder fromm ſeyn wollende Hängeköpfe, mögen widerſprechen wie ſie wollen, ſie werden das weiße wohl nicht ſchwarz, u. was grade iſt nicht krumm machen, als die den Spruch Pauli: **Singet u. ſpielet dem Herrn in eurem Herzen,** ich weiß nicht mit was für einer abgeſchmackten Erklärung verdrehen, u. die Muſik aus der Kirche verſtoſſen wollen, eben als wenn der innere Gottesdienſt den äuſſerlichen verwürfe. Dergleichen Leute ſind die Qväcker, welche die Muſik der Seligkeit der Menſchen zuwider halten, aus welcher thörichten Meynung **Sal. Eccles,** ein berühmter Tonkünſtler in London, der jährlich 900 Pfund verdienet, allen ſeinen muſikaliſchen Vorrath verkaufet, u. ein Schuſter geworden. Da er ſich aber ein Gewiſſen machte, daß die Käufer ſeine Inſtrumente mißbrauchten, kaufte er ſolche um eben das Geld wieder, u. verbrannte ſie öffentlich. S. **Gerhard Cröſii** Hiſtorie der Quäcker I Buch 170 Seite.

Zum Lobe der Muſik bringt der Herr Verfaſſer verſchiedenes aus dem **Fab. Quintilian** vor, weil ich aber alles was aus dem Quintilian die Muſik angehet, an einem andern Orte einrücken werde, ſo übergehe hier ſolches, u. führe nur einige berühmte Gottesgelehrte an, die die Muſik gerühmet. **Brentius** ſagt, **wenn das Wort GOttes muſikaliſch aufgeführt wird, ſo kann nichts kräftigers u. ſtärkers zur Erhaltung unſers Glaubens erdacht werden.** Glaſſ. Dom. V. p. Epiph. p. 463. **Hunnius** über die Epiſt. an die Epheſier. V Cap. p. 395. ſpricht: **Das ſind die heilſamen Uebungen,**

durch

durch welche der Geiſt des Menſchen zu einer brünſtigen Gottesfurcht erwecket, u. zur beſtändigen Frömmigkeit erbauet wird. ; ; Die heiligen Männer GOttes haben ſich nicht geſchämet, die Pſalmen in die Muſik zu ſetzen u. abzuſingen, wie auſſer dem David, von Moſe, Debora, Anna, Eliſäo, Hiskia, Zacharia, Maria, u. andern in der heiligen Schrift geleſen wird. Wie viel Auguſtin der Muſik bey ſeiner Bekehrung zugeſchrieben, ließt man Conf. X Buch 33 C. u. IX B. 6 C.

D. Luther hat geſagt: Er wiſſe nicht was die Muſik für eine verborgene Kraft habe, denn er ſey nie luſtiger zum Predigen, als wenn er zuvor eine ſchöne Kirchenmuſik höre. Siehe Arnolds Kirchenarbeit, p. 533. hieher gehöret noch das Urtheil des Abts Steffani, deſſen Sendſchreiben von der Muſik Werkmeiſter ins Deutſche überſetzet, u. alſo lautet: Die Muſik hält in ſich eine göttliche Weisheit verborgen, u. ein Gebet, wenn es mit der Muſik vergeſellſchafftet, wird deſto ſtärker ſeyn. Den göttlichen Urſprung der Muſik bezeugen Horat. u. Beroald in quæſt. Tuſc. Cic. in ſomn. Scip. u. MACROB. II. u. ISIDOR ſpricht 3 Etymol. Ohne die Muſik kann keine Wiſſenſchaft vollkommen ſeyn, u. iſt nichts ohne dieſelbe. Gleichwie es in andern Wiſſenſchaften zu unſern Zeiten heller geworden, ſo auch in der Muſik. Denn von der einfachen Harmonie der Alten nichts zugedenken, welche allerdings mit der heutigen in keine Verlgeichung kommt, iſt dieſes wenigſtens zu bemerken, daß die Alten zween Richter in

der

der Muſik gehabt, die Vernunft u. das Gehör, u. zwar mit Recht. Hierin aber haben ſie ſich übel gerathen, daß ſie der Vernunft einen ſo großen Vorzug eingeräumet, u. dadurch auf die gelehrten u. tiefhergeholten Verſetzungen, Vermehrungen, Wiederholungen u. Erweiterungen der Noten verfallen ſind, wobey ſie das Gehör ſelten oder niemals zu Rathe gezogen. Die heutigen Componiſten aber haben dem Gehöre wieder den gehörigen Platz des Richteramts bey der Muſik angewieſen, und die Vernunft nicht als eine Herrſcherinn, ſondern als eine Dienerinn bey Beurtheilung einer Muſik zugelaſſen. c)

Da

c) Das wäre ſehr ſchlimm beſtellt, wenn die Vernunft nur eine Dienerinn, das Gehör aber die Richtſchnur der Muſik ſeyn ſollte. Man könnte ſie alsdenn gar keine Wiſſenſchaft nennen, u. alle ihre Regeln würden nichts als Ungewißheit in ſich halten. Die Türken werden mit eben dem Rechte ihre Muſik für viel ſchöner als unſere halten, weil ſie ihr Gehör billiget; als wir überzeugt zu ſeyn glauben, daß unſere die barbariſche Muſik weit übertreffe. Dieſes aber richtig auszumachen muß wohl was gewiſſers zur Richtſchnur geſetzet werden, als ein äuſſerlicher Sinn, der auf ganz falſche Sätze führen würde, wenn die Vernunft alles ſo annehmen wollte, wie es ihr Diener ihr zuträget u. vorſtellt, wovon die Optic ein klarer Zeuge iſt, will geſchweigen, daß bey verſchiedenen Menſchen das Gehör verſchieden iſt, u. der eine tadeln wird, was dem andern gefällt, u. ſo umgekehrt. Hieraus ſiehet man wohl, daß wie in allen Wiſſenſchaften u. Künſten, ſo auch in der Muſik die Vernunft die Oberhand haben, u. wie ieder gute Geſchmack in andern Dingen, ſo auch der gute muſikaliſche Geſchmack ſich hauptſächlich auf die Vernunft gründen müſſe. Man verwirft das Gehör dabey keinesweges, ſondern die Vernunft ziehet ſolches ſehr fleißig zu rathe, eben zu dem Ende,

Da der Herr Verfaſſer etwas weniges von der Vocal u. Inſtrumentalmuſik, dem Erfinder der Ton-

kunſt

daß ſie erforſchen möge, wie die Muſik in allen Umſtänden nach dem Gehöre ſo einzurichten ſey, daß ſie das Herz der Menſchen bewegen könne. Es iſt alſo der Ausſpruch des **Lamberts** in ſeiner Schrift vom Generalbaße ganz ungereimt, wenn er ſagt: **Die Muſik iſt nur für das Ohr, u. ein Fehler, der ſolches nicht beleidiget, iſt kein Fehler.** Dieſer Satz klingt recht Franzöſiſch, u. verdienet wohl eine Stelle unter den ſinnreichen Einfällen der tiefſinnigen Franzmänner, u. wir können ihn auch auf andere Sinnen anwenden. Z. B. die Sonnenſtralen u. Farben ſind nur für das Auge gemacht, u. wie es dem Auge erſcheinet, ſo iſt es auch der Wahrheit gemäß. Die Körper, Größen, Rauigkeit u. Glätte, ſind nur für das Gefühl gemacht, u. ein Fehler, den das Gefühl nicht merket, iſt kein Fehler, d. i. eine Abweichung von ausgemachten Regeln iſt keine Abweichung von denſelben, wenn ſie nicht in die äuſſerlichen Sinnen fällt. Sind das nicht Scharfſinnigkeiten! Ich kann nicht leugnen, daß die Alten zum Theil das Gehör allzuſehr auf die Seite geſetzet, u. dadurch auf Schwierigkeiten verfallen, die in der Ausübung keinen Nutzen hatten. Andere, die dieſen Fehler ſahen, begiengen, indem ſie ſolchen verbeſſern wollten, einen noch viel gröſſern Fehler, weil ſie von dem einem äuſſerſten auf das andere verfielen, u. die Vernunft ganz u. gar bey Seite, u. an ihre Stelle das Gehör ſetzeten, wodurch ſie nicht nur den Wachsthum der Muſik verhindert, ſondern auch die ganze Muſik dem Eigenſinne u. Willkühr der Componiſten unterworfen haben, wobey man ſich faſt einzig u. allein auf die **Ohrenkützlerey** geleget. Die Componſten wollten ſich an keine Geſetze u. Regeln mehr binden u. verabſcheueten, wie der trefliche **Fux** ſagt, den Namen der Geſetze u. Schule wie den Tod, welches auch noch bey den heutigen Ohrenkützlern eintrift. Die Componiſten alſo, die das Gehör zur Richtſchnur u. die Vernunft nur als eine Dienerinn in der Muſik ſetzen wollen,

kunſt, Jubal. geſagt, u. diejenigen widerlegt, die meynen, daß die Menſchen von den Vögeln ſingen gelernet, kommt er auf die beſondere Wirkung der Muſik, u. theilt ſie mit Herrn **Heumann** in die **Kirchen, weltliche** u. **mediciniſche Muſik** ein. Was die letzte betrift, ſo iſt bekannt, daß diejenigen, ſo von Tarantuln geſtochen worden, durch die Muſik geheilet werden, wovon man die Diſſertation **Rich. Meadi** London 1700, imgleichen **Ge. Baglivi**, Rom. 1696. **Lud. Valettà**, Neap. 1706. u. **Brendels** Diſp. von Heilung der Krankheiten durch die Muſik. Wittenb. 1706. **Scaliger** de ſubtil. exerc. 185. **Miſſoni** Italieniſche Reiſebeſchreibung p. 1160. **Gellius** Noct. Att. IV. 13. Hiſtoire de l'Academie royale des Scienc. 1707. p. 9. u. 1708. p. 27. nachleſen kann. In Anſehung der Würkung theilet ſie der Herr Rector ferner ein, in di **Luſtigmachende, Traurigmachende,** u. **Erſchreckende,** wobey zu erinnern, daß

---

thun ſehr übel, verkehren die Natur, indem ſie die Frau zur Magd, u. die Magd zur Frau machen, alle Gewißheit aufheben, u. die Muſik zu einem Spiele, ſo ſich hauptſächlich auf einen äuſſerlichen Sinn gründet, machen. Es hat aber keine Gefahr, u. die Beſtürmer der menſchlichen Vernunft haben niemals was ausgerichtet, u. allzeit am Ende verlohren: Auch werden die Ohrenkützler die vernünftigen Componiſten, welche die Vernunft zum Grunde in der Muſik ſetzen u. dem Gehöre weit vorziehen, u. ſonderlich darauf denken, wie ſie das Herz bewegen wollen, niemals irre zu machen im Stande ſeyn, u. die Vernunft wird wohl ihren Vorzug vor dem Gehöre zu behaupten wiſſen, wenn ſie auch noch ſo ſehr von der Unvernunft ſollte angefochten werden.

daß dieſe Eintheilung nicht allzurichtig iſt. Denn das mittlere abgetheilte Glied begreift das letztere ſchon unter ſich, welches nach den Regeln der Vernunftlehre nicht ſeyn darf. Die Muſik iſt alſo ihrer Wirkung nach nur in die luſtig- u. traurigmachende einzutheilen, iede aber wird alsdenn wieder in gar verſchiedene Gattungen, u. dieſe Gattungen abermal aufs neue eingetheilet. Was die Wirkung der Muſik betrift, ſo führt Herr **Bellermann** das bekannte Exempel von **Erich** dem Dritten, Könige in Dännemark an, welcher durch die Muſik eines Harpfenſchlägers in ſolche Raſerey verſetzt worden, daß er ſich an den Anweſenden vergriffen, u. kaum auf andere Gedanken gebracht werden konnte. Man kann dieſe Hiſtorie um ſo viel weniger in Zweifel ziehen, ie mehr ſie von verſtändigen Scribenten bejahet wird, als dem **Saxo Grammatikus, Olaus M.** u. **Cranz** V Buch, III C. Ihre Wirkung gegen das Gift der Taranteln iſt oben angemerkt worden. Da alſo die Muſik ſo wohl in die Nerven als das Blut u. übrige Säfte, des menſchlichen Körpers wirket u. die Leidenſchaften der Menſchen erwecken u. ſtillen kann, ſo muß ſie wohl für noch was mehr, als das Ohr zu kützeln, gemacht ſeyn, u. die Regeln u. beſten Mittel, wie eine gewiſſe Verbindung der Tone die Nerven u. Säfte des menſchlichen Körpers in eine gewiſſe Bewegung ſetzen ſoll, oder eine verlangte Leidenſchaft hervorbringen u. ſtillen, das ſollen wohl alle Ohren aller Ohrenkützler unausgemacht laſſen, wenn ihre Vernunft ſolches nicht erforſchen kann.

Die Wirkung der Muſik iſt bey den Menſchen nach Beſchaffenheit ihrer verſchiedenen Temperamenten

ten verſchieden, es wäre denn ein Antiſthenes, Gelon, oder Demaratus. Der erſte, da iemand bey einem Gaſtmahle zu ihm ſprach: Blaſe auf der Flöte, ſagte: blaſe du mir ſolche an, u. gab zu verſtehen, daß er es einem Weltweiſen, auf der Flöte zu ſpielen, für unanſtändig hielte Laert. VI Buch 1 C. Gelon ſöllte bey einem Gaſtmahle nach dem Gebrauche der alten Griechen auf der Laute ſpielen, an deſſen ſtatt er aber ein Pferd herführen ließ, u. hurtig auf ſolches ſprang, wodurch er zu erkennen geben wollte, dieſes ſey königlicher, als auf der Laute ſpielen. Plutarch in Apoph. Demarathus d) hörte einſtens einen künſtlichen Sänger, dem er kein anders als dieſes Lob gab: Er ſcheint mir nicht ungeſchickt Poſſen zu treiben. Plutarch, in Apoph. Der Herr Verfaſſer redet ferner ſeinem Endzwecke gemäß kurz u. gut vom Kirchen- Theatral- u. Kammerſtyl, u. lobt die in Engelland eingeführte Gewohnheit, daß man in der Muſik Baccalaureos, Magiſtros u. Doctores macht, welche Ehre dem Pepuſch u. dem Fürſten der Componiſten, dem treflichen Händel wiederfahren iſt. Was Herr Händeln anlangt, ſo muß ich Herr Bellermannen widerſprechen, weil ich es beſſer weiß. Es ſchreibt dieſer vortrefliche Mann in der Tonkunſt, aus welchem man ſo wohl

d) Es ſind zween Demarathi bekannt. Von dem Plutarch redet, der war Feldherr der Lacedämonier. Der andere war ein reicher Negotiant zu Corintho, u. mußte nach des Cicero Bericht im 5ten Buche der Tuſcul. Fragen wegen Tyranney des Cypſels flüchtig worden, da er denn von den Tarquiniern aufgenommen wurde, u. den römiſchen König Tarquinium priſcum gezeuget.

ſechs Doctores der Muſik machen könnte, in einem Briefe vom 25 May 1744. folgende Worte an mich: **Ich habe das Doctorat wegen überhäufter Geſchäfte nicht annehmen können oder wollen.**

In der Folge berührt der Herr Verfaſſer den Unterſchied der Muſik bey verſchiedenen Nationen, den Geſchmack u. bringt deswegen eins u. das andere aus **Heinichens** Generalbaſſe in der Compoſition u. den mattheſoniſchen Schriften bey, welches entweder in dieſer Schrift ſchon vorgekommen, oder zur andern Zeit am gehörigen Orte vorkommen wird. Von dem, was der gelehrte Herr Verfaſſer zum Lobe der Muſik angemerket, iſt ſonderlich die Antwort der theologiſchen Facultät zu Wittenberg auf Bitten eines Namens **Warſen** im 1687 Jahre den 30ten Dec. merkwürdig, welche alſo lautet: **Daß die Singekunſt eine von den herrlichſten, angenehmſten u. nützlichſten Künſten des menſchlichen Verſtandes u. Lebens ſey, welche bey Hohen u. Niedrigen, bey Großen u. Kleinen, bey Reichen u. Armen allezeit in dem vortreflichſten Rufe u. Ruhme geſtanden; daher das Singen in chriſtlichen Dingen uns hin und wieder** *in vet. & nov. Teſtamento* **nicht nur aufs Beſte recommendiret, ſondern auch ernſtlich anbefohlen worden.**

Der Herr Verfaſſer kommt hierauf auf die Erfinder muſikal. Inſtrumente, vornehmſten Muſikgelehrten, Componiſten u. Tonkünſtler, wohin er rechnet den **Jubal, Moſes, David, Orpheus, Linum, Amphionem, Muſäum,** als die in die erſte Claſſe gehö-

gehörten. Zur andern Claſſe werden Aſſaph, Jemann, Jedithun, Euklides, Nikomachus Geraſenus, Alypius, Gaudentius, Bacchius, Ariſtides, Martianus Capella, Claudius Ptolomäus, Ariſtoteles, Pythagoras gezählet, welcher die Vielſtimmigkeit, bey Gelegenheit, da er, bey einer Schmidtewerkſtatt vorbey gegangen u. verſchiedene Tone der Schmidtehämmer gehöret, erfunden haben ſoll. Herr Bellermann führet hier des ſeel. Kuhnau ſehr ſchöne Schrift vom harmoniſchen Dreyklange an, als der von dieſer Sache umſtändlich gehandelt, u. ſagt er wiſſe nicht, ob dieſe Schrift ſchon gedruckt worden. Es dienet hierauf den Liebhabern muſikaliſcher Gelehrſamkeit zur Nachricht, daß das wahre von dem ſeel. Kuhnau durchgeſehene u. mit ſeiner Hand verbeſſerte Manuſcript in meinen Händen u. mit verſchiedenen Anmerkungen von mir verſehen zum Drucke bereit iſt: Ich kann aber aus verſchiedenen Urſachen ſolches nicht eher herausgeben, als bis ich wieder in Deutſchland ſeyn werde. Ehe der Herr Verfaſſer auf die dritte Claſſe kommt, macht er zuvor eine kleine ſich wohl ſchickende Ausſchweifung vom Urſprunge der Noten, den muſikaliſchen Sylben u. der Laute, als dem liebſten Inſtrumente Herr Bellermanns, u. auf welchem der Herr Verfaſſer wohl bewandert iſt. Es werden bey dieſer Gelegenheit einige Stellen der Alten angeführet, in welchen die Wörter Chelys, Lyra, Cithara, Barbiton &c. vorkommen, aus welchen man ſo viel ſehen kann, daß es verſchiedene Inſtrumente geweſen. Von ihren Eigenſchaften, Geſtalt und Gebrauche aber weiß man wenig oder gar nichts. Clemens Alexandrinus

hat was weniges geſagt, welches zu merken iſt. *Si quis*, inquit, *curioſius inquirat, inueniet inſtrumenta bellica, & cupiditates flammantia, vel amores incendentia, & animum iramque irritantia. In bellis itaque ſuis tuba utuntur* HETRVSCI, *fiſtula* ARCADES, SICVLI *autem inſtrumentis, quæ appellant* Πηκτίδας, CRETENSES *lyra*, LACEDÆMONII *tibia, cornu* THRACES, *tympanis* AEGYPTII, & ARABES *cymbalo*, pag. 164, edit. Sylburg. Das iſt: **Wenn iemand begierig nachforſcht, ſagt er, ſo wird man zum Kriege gehörige Inſtrumente, u. die die Leidenſchaften erregen, oder Liebe erwecken, u. Muth u. Zorn machen, finden. Die Hetrurier bedienen ſich bey ihren Kriegen der Trompete, die Arcadier, der Pfeife, die Sicilianer aber derienigen Inſtrumente, die ſie πηκτίδας nennen: Die Cretenſer der Laute, die Lacedämonier der Flöte, die Thracier des Horns, die Aegyptier der Pauken u. die Araber des Cymbals.**

Der Herr Verfaſſer kommt nun auf die dritte Claſſe großer Muſikveſtändigen verſchiedener Nationen, welcher gekrönte Häupter, die zugleich groſſe Muſici geweſen, nicht wenig Anſehen geben. Hieher ſind zu rechnen drey Kaiſer, **Ferdinand der Dritte, Leopold der Große, Carl der Sechſte**, u. zu unſern Zeiten beſonders des Königs von Preußen Majeſtät, welche wie den **Mars**, ſo die **Minerve** lieben. **Ludwig** der XIII, König von Frankreich war gleichfalls ein Componiſt, von deſſen Arbeit in Kirchers Muſurgie p. 690. was ſtehet. **Johann Ernſt**, der Sohn, Herzog von Weymar, u. der Graf

von

von Bückeburg. Bey den Italienern waren im vorigen Jahrhunderte ſehr berühmt: Giovan. Mar. Nanino, Aleſſ. Striggio, Girol. Converſi, Luc. Marenzo, Giron. Veſpa, Peter Vinci, Nortaignirnt, Philip de Monte, Lelio Bertani, Antonio Bertaldi, nebſt gar vielen andern. Nach der Zeit kam der vortrefliche Corelli, dem man zu Rom eine ſteinerne Ehrenſäule geſetzet mit der Aufſchrift: Principi muſicorum (dem Fürſten der Tonkünſtler): hieher gehören noch von den Italienern Taglietti, Valentini, Vivaldi, beyde Scarlatti, Orlandini, Bononcini, Conti, Veracini, Masciti, Marini, Torelli, Tarantini, Kelleri, u. derſelben Vorfahren Carißimi u. Berardi, welches alle groſſe u. berühmte Componiſten waren, zu welchen der geſchickte u. zu unſern Zeiten berühmte Locatelli billig noch gezählet wird. Unter den Franzoſen ſind berühmt Lully, Tourcroix, Noyers, Petit, Mouton, Gallat, Gautier, St. Luc, Joh. Baptiſt. Beſard, nebſt andern. In Engelland ſtehen in gutem Rufe, Butler, Doulcond, Morley, Bacon, Bridlington u. andere, der Fürſt aber aller heutigen Componiſten in Engelland iſt Händel, von Geburt ein Deutſcher. Unter den Deutſchen ſind die berühmteſten Mattheſon, Reinh. Kaiſer, Telemann, Bach, Haſſe, die beyden Graune, die beyden Weiſe, Baron, Stölzel, Bümler, Pfeifer, nebſt gar vielen andern, die der Herr Rector zum Theil genennet, zum Theil aber, u. zwar die meiſten, ausgelaſſen. Am Ende führet der Herr Verfaſſer noch einige muſikaliſche Scribenten an.

Jederman ſiehet, daß der geſchickte u. gelehrte Herr Bellermann nicht nur ein großer Liebhaber, ſondern auch ein vernünftiger Kenner der Muſik ſey, der auch deswegen zu rühmen, daß er der Jugend in dieſer Schrift von der Muſik einen beſſern Begriff beyzubringen geſucht, als insgemein von den Schullehrern zu geſchehen pfleget. Ich freue mich, daß man die Muſik in den Schulen wieder bekannter zu machen anfängt als bey unſern Vorfahren, wovon einige ſich bemühet, ſo wie von den Akademien, alſo auch aus den niedrigern Schulen die Muſik zu verjagen, welches auch geſchehen ſeyn würde, wenn nicht die unentbehrliche Nothwendigkeit der Sänger zum Gottesdienſte, Hochzeiten, Leichen, ꝛc. ſolche noch beybehalten hätte. Ja einige ſind gar mit dem wunderlichen Vorurtheile eingenommen, die Muſik hindere den Fleiß in den übrigen Wiſſenſchaften, wovon ich überzeugt bin, daß ſolche vielmehr den Fortgang im Studiren befördert, wenn man ſich dieſer vortreflichen Kunſt gehörig bedienet. Ich wünſche dem Herrn Verfaſſer lange fortdaurende Geſundheit, damit er noch viele gute Exempel andern Schullehrern in dieſem Falle geben möge.

VII.

Nachricht von der barbariſchen Muſik der Einwohner im Königreich Juda in Africa, nebſt der Abbildung ihrer muſikaliſchen Inſtrumente.

Ich habe dieſe Nachricht aus der ſehr wohl geſchriebenen u. mit ſehr vielen Merkwürdigkeiten angefüll-

füllten Reiſebeſchreibung des Ritters des Marchais aus dem andern Theile von der 196 bis 200 Seite genommen, welche der P. Labat in vier Octavbänden herausgegeben unter folgenden Titel: Voyage du chevalier des Marchais en Guinée isles voiſines & a Cayenne, fait en 1725, 1726 & 1727. &c. A. Amſterdam. MDCCXXXI. In dieſem Buche iſt an bemerktem Orte folgendes zu leſen:

Die Trummeln, deren ſie ſich (nämlich die Schwarzen im Königreiche Juda) bey ihren Armeen bedienen, ſind eben dieienigen, die ſie bey ihrer Muſik gebrauchen, wenn man anders den Namen einer Muſik oder Uebereinſtimmung dem Lärmen beylegen kann, den ſie mit ihren Inſtrumenten machen. Dieſe Trummeln ſind nichts anders, als ein ausgehohlter Baum, der auf der einen Seite offen u. auf der andern von eben demſelben Holze verſchloſſen, in Geſtalt eines Zirkels, wie unſere Trummeln. Man nimmt darzu leichtes Holz, u. gibt ihnen nicht mehr als zwölf bis dreyzehn Zoll im Durchſchnitte, u. ohngefähr zwey u. zwanzig Zoll in der Länge. Die äuſſerſte Oefnung wird mit einer wohl abgeſchabten Ziegen- oder Schöpſenhaut bedeckt, die man über den Kaſten mit Stricken von Binſen befeſtiget, u. mit Wirbeln von Holze anſpannet. Der Kaſten iſt mit einem kurzen Umhange umgeben, faſt wie unſere Pauken, wobey ein Band vom Baumwolle, ſo der Trummelſchläger um den Hals hänget. Sie bedienen ſich nur eines Klöppels von hartem Holze, der einen kleinen Kopf in Geſtalt einer Kugel hat. Der, ſo die Trummel ſchlägt, hält den Klöppel in der rechten Hand, u. ſchlägt zugleich mit der linken, bald mit den Fingern, bald mit der flachen

Hand. Der Ton dieſes Inſtruments iſt tölpiſch u. ſchwer. Sie lieben die europäiſchen Trummeln ſehr, können ſich aber nicht angewöhnen zweener Klöppel zu bedienen, wie wir es machen. XI Tab. 1 Fig. iſt eine ſolche Trummel gezeichnet.

Der König von Juda hat bey ſeiner Kammermuſik Pauken, die von den ietzt beſchriebenen Trummeln nur der Gröſſe nach unterſchieden. Sie ſind von eben der Materie u. eben der Geſtalt, aber noch einmal ſo groß u. lang. Sie werden auch auf eben die Art geſchlagen: ein ieder Pauker hat nicht mehr denn eine, die er nicht am Halſe trägt, wie die Trummelſchläger, ſondern die mit Stricken oben an der Decke aufgehangen iſt.

Die Trompeten, deren man ſich im Kriege u. bey Concerten bedient, ſind von Elephanten Zähnen. Man hat ſie von verſchiedener Größe und verſchiedenen Durchſchnitte, u. ſind eigentlich Zinken. Die Ochſenhörner, die unſere Kuh u. Schweinhirten im Gebrauche haben, geben faſt einen eben ſo angenehmen Ton von ſich, als dieſe Gattungen von Trompeten. Unterdeſſen iſt bey dieſer Art von Inſtrumenten ſehr viel Arbeit, denn man muß von der Dicke des Zahns durch Feilen ſo lange abnehmen, bis es die gehörige Größe hat, ſo man dem Inſtrumente geben will, welches eine langweilige Arbeit iſt. Dieienigen, ſo ſie blaſen, müſſen eine ſehr ſtarke Bruſt haben. Die verſchiedenen Größen u. Dicken dieſer Trompeten bringen auch verſchiedene Töne hervor, die ſich mehr ſchicken ein lärmendes Getöß, als eine etwas leidliche Harmonie zu machen. Man muß auch, um nicht betäubt zu werden, dieſer Art von Lärmen gewohnt ſeyn. XI Tab. 2 Fig.

Fig. kann man eine ſolche elfenbeinerne Trompete ſehen.

Andere Inſtrumente, deren ſie ſich bey ihrer Muſik bedienen, ſind ihre eiſerne Flöten. Es ſind Kegel von verſchiedener Länge u. Weite, aus dünnem Eiſenblech gelötet, die in ihrer ganzen Länge nicht mehr denn ein Loch haben, auf welches ſie einen Finger auflegen. Ihre verſchiedene Tone hangen allein von den verſchiedenen inwendigen Weiten ab. Sie ſind ſauber gefeilt, u. geben einen ſehr ſtarken Ton von ſich, den man nur von weitem ertragen kann, denn in der Nähe beleidiget er auch ein hartes Gehör. Nur die Schwarzen können dieſes vertragen. Siehe dergleichen Flöte XI Tab. 6 Fig.

Hier iſt noch ein anderes Inſtrument, welches der König u. die Großen des Reichs bey ihrer Muſik gebrauchen, wovon meine Nachrichten mir nicht den Namen angeben. Es iſt ein Weydenkorb wie eine große runde Flaſche, hat 6 bis 8 Zoll im Durchſchnitte, u. iſt ohngefähr zehn Zoll hoch, ohne den Hals zu rechnen, der fünf Zoll hat u. zum halten dient. Dieſer Korb iſt mit kleinen Muſcheln angefüllt, ich glaube, daß es die ſind, deren man ſich in Africa ſtatt der kleinen Münze bedient. Der oder die ſo damit ſpielt, hält den Hals mit der linken Hand u. rüttelt die darin enthaltenen Muſcheln nach der Cadenz u. dem Zeitmaaße, u. ſchlägt von Zeit zu Zeit mit der rechten Hand darauf. Man gibt unſern kleinen Kindern in Frankreich kleine Trummeln mit einem Stiele, in welchen kleine Steinchen ſind, die ſie herum ſchütteln, u. wovon das Geräuſch angenehmer ſeyn muß, weil ſie mit Pergament bedeckt ſind, als das, ſo dieſe Binſenkörbe machen.

chen. XI Tab. 3 Fig. ſteht ein ſolcher mit Muſcheln angefüllter Binſen-oder Weydenkorb.

Noch ein anderes Inſtrument, wovon ich gleichfalls den Namen nicht weiß, u. von Eiſen iſt. Es iſt ein hohler Cylinder ohngefähr einen Zoll im Durchſchnitte, um einen Stecken in einer Spirallinie gewunden; die beyden Enden ſind offen; ein Ende vom Stecken hat zur Zierde einen Hahn von Kupfer, das andere Ende dient zur Handhebe, ſolches zu halten. Der Muſikant oder die Muſikantinn bläßet die andere Oefnung an, u. bringt ſolche Tone hervor, die mit denen von andern Inſtrumenten übereinkommen. XI Tab. 4 Fig. ſoll dergleichen Inſtrument vorſtellen.

XI Tab. 5 Fig. iſt eine Gattung von Trummeln, wovon der Kaſten von Thone oder Erde iſt, in Geſtalt einer Kugel ohngefähr einen Schuh im Durchſchnitte, mit einer Oefnung von ohngefähr ſechs Zoll, die einen Saum einen Zoll hoch hat. Man bedeckt dieſe Höhe mit Pergamente, oder einer wohlgeſchabten Haut, u. ſpannet ſolche mit einem Zirkel von Weyden an, den man mit Gewalt um den Saum herum anſchließt. Es bedienen nur die Weiber ſich dieſes Inſtruments. Sie hucken ſich auf die Erde, oder eine von Rohr geflochtene Decke nieder, ſetzen das Inſtrument vor ſich, u. ſchlagen mit einem Stecken von hartem Holze, der einen runden Kopf hat, darauf, welchen ſie in der rechten Hand halten. Sie ſchlagen zugleich mit der linken Hand, oder vielmehr mit den Fingern dieſer Hand, auf die Haut, u. geben dadurch auf dieſem Inſtrumente einen Ton an, der nicht viel angenehmer ſeyn kann, als diejenigen, ſo die ietzt beſchriebenen andern Inſtrumente machen.

Es iſt zu verwundern, daß die in Juda ſich niedergelaſſenen Europäer, u. beſonders die Franzoſen, die daſelbſt die Pracht ihres Hausraths u. den Ueberfluß u. niedlichen Geſchmack in Speiſen eingeführt, doch noch nicht ihre Muſik u. Harmonie bey dieſem Volke bekannt gemacht haben. Nichts iſt leichter: denn dieſe Völker haben einen Geſchmack, u. es würde nicht viel Zeit vonnöthen ſeyn, ſie zu bereden, ihre barbariſchen Concerte, die auch die härteſten Ohren zerreiſſen, abzuſchaffen, u. da für ſich unſerer Muſik u. Inſtrumente zu bedienen. *)

*) Aus dieſer Nachricht von der barbariſchen Muſik im Königreiche Juda in Africa kann man ſich anmerken, daß das Wachsthum der Muſik mit dem Wachsthume der übrigen Wiſſenſchaften unzertrennlich zuſammenhängt. Sind gar keine Wiſſenſchaften in einem Reiche vorhanden, wie in Juda, da die Vernunft nur ſo weit ausgebeſſert wird, was zum Handel u. Wandel, zu einem unordentlichen Kriege, u. zur Zubereitung der allernöthigſten u. unentbehrlichſten Dinge gehöret; So ſind auch keine taugliche muſikaliſche Inſtrumente, folgbar keine wahre Muſik vorhanden. Wo ſchon mehr Wiſſenſchaften getrieben werden, da ſiehet es auch mit der Muſik beſſer aus, u. wo ſie in vollem Flore ſtehen, da blühet auch die Muſik. Dahero kommt es auch, daß mit den mathematiſchen u. philoſophiſchen Wiſſenſchaften zugleich auch die Muſik von einem Volke auf das andere gekommen, wie uns ſolches die Geſchichte der Gelehrſamkeit zeigen.

VIII.

Merkwürdige muſikaliſche Neuigkeiten.

Nordhauſen.

Aus dem vorhergehenden wird man Herrn Schrötern in Nordhauſen ſchon haben kennen lernen,

näm-

nämlich, daß er einer von denen gelehrten Organiſten ſey, zu welchem alle wahre Muſikgelehrten ſprechen: **Freund, rücke herauf.** Es wäre zu wünſchen, daß Deutſchland fein viel dergleichen Männer hätte, die öffentliche muſikaliſche Aemter verwalten, ſo würde es auch mit der Aufnahme u. Wachsthume der Muſik geſchwinder zugehen. Jetzo muß ich von dieſes braven Mannes neuerfundenen Orgel genauere Nachricht geben. Herr **Schröter** hat ſchon im 1735 Jahre in einem Sendſchreiben an mich von ſeiner Orgel Meldung gethan, wie ſolches oben iſt zu leſen geweſen; möchte alſo manchem nichts neues, ſondern ſchon was altes zu ſeyn ſcheinen. Allein weil viele nicht wiſſen noch begreifen können, wie es möglich ſey, dergleichen Orgel zu Stande zu bringen, ſo will ich hier genauere Nachricht davon geben, welche gar vielen was neues ſeyn wird. Ohne des Herrn Erfinders Schaden kann ich hier öffentlich entdecken, daß bey dieſer Orgel keine Trieb- noch Zurückhaltungsfeder nöthig iſt, ſondern das Geheimniß größtentheils in der ſonderbaren Einrichtung der Windlade beruhe, deren dritten Theil mir der Herr Erfinder abgezeichnet überſendet, u. auf der XII. Tab. zu ſehen iſt. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 werden die mit einander verknüpfte ſieben Windladen angedeutet. No. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 findet man die ſieben unterſchiedene Wege des Kunſtwindes. No. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 zeiget ſich der Sitz der mancherley ſchwachen mittelmäßigen u. ſtarken Stimmen. No. 22 iſt der oberſte Theil eines Ventils, welches vermittelſt einer ſonderbaren Maſchine, nach Belieben des Spielers in ſieben unterſchiedenen Graden aufwärts getrieben werden

kann, ſo daß bey völlig angezogenem Werke u. bey dem ſchwächſten Niederdrucke des Claviers auch nur die angezogenen ſchwächſten Stimmen; hingegen bey mittelmäßigem Niederdrucke des Claviers die angezogenen mittelmäßigen Stimmen nebſt den vorigen ſchwachen, u. bey dem ſtärkſten Niederdrucke des Claviers alle angezogenen Stimmen lautbar werden.

Da es nun Herrn **Schröters** Maſchine gleichgültig iſt, die Pedal- u. Manualventile entweder an der hinterſten oder vorderſten Seite der Windlade, u. folglich im Proſpecte, aufwärts zu treiben; ſo kann des berühmten Mathematici zu Paris, Herrn **P. Caſtels**, durch Herr Capellmeiſter Telemann 1739 bekannt gemachte **Augenorgel** auf dieſen vorher angezeigten Ventilen ſehr beqvem angebracht werden. Denn wegen der ziemlichen Anzahl der Pedal- u. Manualventile, können die mancherley tiefen u. hohen Farben nicht nur langſam u. geſchwinde, ſondern auch in ſiebenerley Größe, nämlich mittelmäßig, ſchwach, ſtark, ſchwächer, ſtärker, am ſchwächſten u. am ſtärkſten, nach des Spielers klugen Wahl, ſichtbar gemacht werden. Ich für meine Perſon wünſche, daß Herrn Schröters neuerfundene Orgel bald möge zu Stande gebracht, u. dem Herrn Erfinder die verdiente Belohnung zu Theile werden.

Herr **Schröter** iſt gleichfalls in der Temperatur geſchickt, u. ich will hier den Liebhabern u. Kennern was vorlegen, ſo ihnen ohnfehlbar angenehm ſeyn wird.

Vollſtändiger Plan der pythagoriſchen gleichſchwebenden Temperatur, welche durch die Verhältniſſe der größern Qvinte $\frac{3}{2}$ u. kleinern Qvarte $\frac{4}{3}$ Chriſtoph Gottlieb

Schröter entdecket hat, als er 1715 zu Dresden ein Kreuzſchüler war.

	I. Die großen Differenzen in den Verhältniſſen der einfachen 5te und 4te.	II. Die kleinen Differenzen.	III. Die kleinern Differenzen.	IIII. Beweis aller gleichſchwebenden Intervallen durch die kleinſten Differenzen.
F		36	612	10262
Fis		36	576	9686
G	4	32	544	9142
Gis		32	512	8630
A	4	28	484	8146
B		28	456	7690
Grundton H	4	24	432	7258
c		24	408	6850
cis		24	384	6466
d	3	21	363	6103
dis		21	342	5761
e	3	18	324	5437
f		18	306	5131
fis		18	288	4843
g	2	16	272	4571
gis		16	256	4315
a	2	14	242	4073
b		14	288	3845
h	2	12	216	3629
Sum̃a	12	216	3629	—

Konskit

Konskie
in klein Pohlen, in der Grafſchaft Sandomir.

Im vorigen Jahre iſt in den Regenſpurger wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XI Stücke eine Anmerkung wider mich eingerücket worden, die ich meinen Leſern mit der Antwort zum Zeitvertreibe mittheilen will, aus welcher man auch zugleich was lernen kann. Am angeführten Orte 63 S. ſtehet folgendes: **Enheim in Franken. Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Muſik ſey.**

Indem ich unter allerhand nützlichen Betrachtungen vor kurzer Zeit auch über die Muſik im ewigen Leben eine Meditation angeſtellet, u. davon auf das gewiſſeſte überzeugt wurde: ſo wunderte ich mich, warum einige dieſes läugnen, u. behaupten wollen, es ſey ſolches nicht wahrſcheinlich u. nicht wohl möglich. Dieſes iſt unter andern z. E. von dem gelehrten Tit. Herrn M. Mizlern, welcher nunmehro in Pohlen bey einem der vornehmſten Grafen u. Miniſtern des Königes als Hofmeiſter von deſſen Herrn Sohne, u. als Hofmathematicus eine Zeitlang ſich befindet, in ſeiner muſikal. Bibliothek des zweyten Theils p. 29. u. f. geſchehen, welche fortgeſetzte Schrift ſonſten wegen mancherley guten u. beſondern Einſichten für Muſikverſtändige ſehr leſenswürdig iſt. Dieſer ſchreibt ausdrücklich unter andern: „Es ſey wider alle Wahr„ſcheinlichkeit, daß in dem Himmel eine Muſik ſeyn „werde, u. man müſſe vorher darthun, daß im ewigen „Leben eine Luft ſey; ferner, daß die Beſchaffenheit „des Ohrs durch die Verklärung der Leiber ſich nicht „verändere ꝛc. wovon aber eines ſo ohnmöglich ſey als

„das andere.“ Allein ich antworte mit deſſelben gütigen Erlaubniß: Herr Autor beliebe die Unwahrſcheinlichkeit u. Ohnmöglichkeit zu zeigen. Ich glaube nicht, daß iemand dieſes zu thun im Stande iſt. Der Herr Magiſter widerſpricht ſich augenſcheinlich ſelbſten gleich in etlichen Zeilen darauf p. 30 unten, u. gibt gutwillig zu, was er vorher völlig umgeſtoſſen. Nämlich er ſchreibt daſelbſten: „Es kann ſeyn, daß „Gott ſich von den Auserwählten durch ihre verklärte „Stimmen dereinſten auf eine muſikaliſche Art loben „läßt. Aber es wird ganz was anders ſeyn, als unſere heutige Muſik auf Erden.“ Der werthe Herr Autor überlege hier ſeine Worte genau. Er ſagt ja ausdrücklich ſelbſten, NB. es kann ſeyn, daß ꝛc. Ergo iſt es nicht unwahrſcheinlich u. unmöglich. Er gibt ferner zu, es könne ſeyn, daß die Auserwählten durch ihre verklärten Stimmen Gott loben. Ergo, wo ordentliche Stimmen ſind, da iſt nothwendig auch ein Schall. Denn von dem innerlichen Lobe des Geiſtes, ſo auch eine Stimme ohne Schall genennet, u. von Gott gehöret wird, iſt hier die Rede nicht, ſondern von ordentlichen lauten ertönenden Stimmen. Wo aber ein Schall iſt, da iſt auch zugleich eine Luft, welche denſelben hervorbringt. Denn ohne die Luft, wie die Erfahrung bezeugt, kann kein Schall ſeyn. Ergo, weil im ewigen Leben Stimmen ſind, nach den vielfältigen Ausſprüchen der Schrift, u. der Zugabe des Herrn Autors: ſo iſt auch eine Luft nothwendig daſelbſt vorhanden, ob ſie gleich weit anderer Art ſeyn mag, als dieſe, welche die unzähligen Weltkugeln umgiebt. Er ſchreibt ferner, es könne ſeyn, daß Gott ſich von den Auserwählten auf eine muſikaliſche Art loben läßt.

Alſo giebt er ja hiemit wirklich eine Muſik im ewigen Leben zu. Aber es werde ganz was anders ſeyn, ſpricht er weiter, als unſere heutige Muſik auf Erden 2c. Dieſes glaube ich nebſt andern ſelbſten. Und es wird nicht leicht unter vernünftigen Leuten ſich iemand einbilden, daß im ewigen Leben eine ſo unvollkommene Muſik ſeyn werde, als auf unſerm Erdboden. Und wenn z. E. in der Offenbahrung Johannis der Harpfen gedacht wird, daß der Apoſtel im Geſichte dergleichen von den Auserwählten gehört habe; ſo können gar wohl dadurch, ungezwungener Weiſe, ihre muſikaliſche Stimmen verſtanden werden, welche NB. den angenehmſten Harpfenton von ſich gegeben. Welches zu glauben man Urſache hat, wenn man lieſet, was Offenbahrung Joh. 14, 2. ſtehet: Nämlich die Stimmen, welche der heil. Mann Gottes gehört, wären geweſen, u. ihm vorgekommen, als der Harpfenſpieler 2c. welche Worte man doch nothwendig auf jenes Leben ziehen muß, u. wohl nicht anders als dem Buchſtaben nach verſtehen kann. Dabey man freylich alle grobe u. fleiſchliche Jdeen abzuſondern hat. Man erkläre ſie aber, wie man wolle, ſo muß man doch eine Art der Muſik unter den Engeln u. Auserwählten darunter verſtehen. Wobey am wahrſcheinlichſten iſt, es habe Gott die ſeligen Geiſter insgeſamt mit einem ſolchen Vermögen u. Kraft ausgerüſtet, daß ſie zu ſeinem Lobe u. ihrem allerſeitigen größten Vergnügen die allervortrefflichſten muſikaliſchen Stimmen, welche nur möglich ſind, unter einander machen, u. von ſich in der ſchönſten Harmonie werden hören laſſen. Und dieſes wird allerdings eine ſolche unausſprechliche Muſik ſeyn (ſiehe 2 Cor. 12, 4.) ge-

gen welche die unſrige auf Erden nur ein Kinderſpiel iſt. Man weiß, daß eine leibliche Muſik, welche von geſchickten Tonverſtändigen aufgeführet wird, auf dieſer Welt halb todte Menſchen gleichſam lebendig machen, u. uns das allergrößte Vergnügen geben kann, ſo daß wir oft Eſſen u. Trinken darüber vergeſſen u. ſtehen laſſen. Da nun alle uur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben auſſer allem Streite angetroffen werden: ſollte denn nicht auch die edle Muſik mit allem Rechte am forderſamſten darunter können gezählet werden? Und warum ſollte denn nicht eine Luft in den Wohnungen der Auserwählten ſtatt haben? Ohnmöglich heißt dasjenige, was einen Widerſpruch in ſich hält. Sollte denn das etwas widerſprechendes ſeyn, dergleichen zu behaupten? Die Luft iſt ein vortreffliches u. höchſtwichtiges Geſchöpfe Gottes, u. kann von Gott auf tauſenderley Weiſe verändert werden, wo nicht nach ihrem Weſen, doch nach ihrer Natur oder zufälligen Eigenſchaften. Muß man ſich denn nun dieſelbe nothwendig ſo ſchwer, ſo dichte, u. auf ſolche Art vorſtellen, als ſie ſich auf unſrer Erden äuſſert? kann ſie denn Gott nicht ſo einrichten, daß es ſich für Geiſter u. verklärte Leiber ſchicket? Und ob ich gleich nicht begreifen u. ſagen kann, wie es möglich iſt u. zugehen ſollte, daß Geiſter, welche keine ſinnliche Werkzeuge, Ohren, Zungen u. dgl. haben, eine wahrhaftige Muſik machen oder vernehmen können: ſo kann ich doch deswegen die Sache nicht ſo gleich ſchlechterdings läugnen, u. vor ohnmöglich ausgeben, weil ich es mit meinem Verſtande nicht begreifen u. faſſen kann. Wie würde es uns ſonſten mit den geoffenbahrten Geheimniſſen in der Schrift u. auch in der Natur ſelbſten gehen?

hen? Es kann ſeyn, daß ich künftig bey einer andern Gelegenheit a parte von dieſer wichtigen u. merkwürdigen Materie, nämlich von der wirklichen Muſik im ewigen Leben, noch gründlicher, ordentlicher, deutlicher u. ausführlicher handeln werde, ſo viel nämlich durch Gottes Gnade in dieſer Sterblichkeit zu erkennen möglich iſt.

M. Joh. Chriſtoph Ammon,
Hochfürſtl. Brandenb. Anſpach. Paſtor zu Enheim in Franken.

Auf dieſen Einwurf Herr M. Ammons iſt in eben denſelben wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XLI u. XLII Stücke folgendes von einem meiner Schüler geantwortet worden, welches ich gleichfalls von Worte zu Worte hier einrücken, u. meine Erinnerungen drunter ſetzen will, die meinen Sinn noch beſſer erklären. **Leipzig. Beweis, daß eine zukünftige Muſik im ewigen Leben höchſtunwahrſcheinlich ſey.** Ich bin dieſer Tagen von Sr. Hochedelgebohrn, Herrn **Lorenz Mizlern,** Hochgräfl. Malachowskiſchen Hofmathematiko zu Konskie in Kleinpohlen, ꝛc. erſuchet worden, eine beſcheidene Antwort auf Herr M. Ammons, Pfarrers zu Enheim in Franken, Einwurf, die zukünftige Muſik im himmliſchen Leben betreffend, wie ſolcher in dieſen wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XI Stücke enthalten iſt, aufzuſetzen, u. Herr M. Ammon aus Liebe zur Wahrheit von ſeinem Misverſtande zu überführen, weil er ſelber wichtiger Geſchäfte halber bey einer ſolchen Kleinigkeit ſich nicht verweilen könnte. Ich habe alſo dieſem Verlangen gemäs, welches ich als einen Befehl von meinem ehemaligen Leh-

rer annehme, Folge leiſten u. folgendes antworten ſollen.*) Der berühmte Herr Hofmathematikus ſagt in ſeiner muſikaliſchen Bibliothek im 2ten Theile des erſten Bandes p. 29 u. 30 dieſe Worte: „Die Mey„nung, daß im Himmel Muſik ſeyn werde, iſt ſehr alt, „u. wie es ſcheint, ſo haben die bibliſchen Redensarten, „ſowohl des alten als neuen Bundes, dazu Gelegen„heit gegeben, abſonderlich die Worte in der Offenbah„rung Johannis C. 5, 8. 9. da es heißt: **Die vier „Thiere u. vier u. zwanzig Aelteſten fielen vor „das Lamm, u. hatten ein ieglicher Harpfen u. „göldene Schalen voll Rauchwerks, welches „ſind das Gebet der Heiligen, u. ſungen ein „neu Lied.** **) Mich dünkt, man wird aus dieſen „Wer-

---

*) Die Geſchicklichkeit u. den Fleis Herrn Schneiders habe ich allezeit gerühmet, für die Höflichkeit aber ſtatte hiermit beſondern öffentlichen Dank ab.

) Dieſer Spruch beweiſet deutlich, daß die Muſik im Himmel das Gebet der Heiligen ſey, weil Johannes ſelbſten hier ſagt, daß die Harpfen u. göldene Schalen voll Rauchwerks, das Gebet der Heiligen bedeute, u. alſo leicht zu ſchlieſſen iſt, daß die folgende Worte: **u. ſungen ein neu Lied, ſo viel bedeuten müſſen: **u. legten ein neues Gebet ab.** Damit aber noch einem Einwurfe begegnet werde, den man machen könnte, ſo muß ich den Grundtext ſelbſten anführen: *οἱ εἰκοσιτέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τȣ̃ ἀρνίȣ, ἔχοντες ἕκαστος κιθάραν, καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμȣ́σας θυμιαμάτων, αἵ εἰσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων· καὶ ᾄδȣσιν ᾠδὴν καινὴν, λέγοντες* &c. Man könnte ſagen, Johannes lege nur *φιάλας χρυσᾶς γεμȣ́σας θυμιαμάτων*, die göldenen Schalen voll Rauchwerks, als das Gebet der Heiligen aus, wenn er ſagt, *αἱ*, nämlich *φιάλαι χρυσαὶ*, *εἰσιν*

„Worten ſehr wenig von der zukünftigen Muſik im „Himmel beweiſen können, zumal da man vorhero

αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων. Allein wenn man dem Zuſammenhange des Textes keine Gewalt anthun will, ſo ſind ſowohl die göldenen Schalen als die Harpfen als Sinnbilder, die das Gebet der Heiligen vorſtellen, anzuſehen, weil die Harpfen ſowohl als die göldenen Schalen, körperliche Inſtrumente ſind, die zum ewigen Leben gar nicht nöthig ſind, u. alſo der Zuſammenhang der Worte es ſo mit ſich bringt, daß der Artikel αἱ, ſo ſich auf das vorhergehende beziehet, ſowohl auf φιάλας χρυσᾶς als die κιθάρας gehet, welches ja wahrhaftig ſo deutlich iſt, daß es nicht deutlicher ſeyn könnte. Dieſe natürliche Auslegung dieſes Spruchs ſtöſſet alſo die Muſik im Himmel, welche er beweiſen ſollte, ganz ungezwungen um. Wunderlich iſt es auch, wenn man ſogar die Art der Tone der himmliſchen Muſik wiſſen will, daß ſie nämlich wie der angenehmſte Harpfenton klinge. Κιθάρα war ein ganz anderes Inſtrument, als heut zu Tage die Harpfe, welches ein neues Inſtrument iſt, u. hatte einen ganz andern Ton, als die heutige Harpfe angiebt, wie ich zu ſeiner Zeit deutlich genug beweiſen will, wenn ich auf die Harpfe Davids kommen werde, welche ganz anders ausgeſehen, als insgemein der König David damit abgemalt wird. Wenn man alſo ſagt, die Muſik im Himmel klinge wie der angenehmſte Harpfenton, ſo iſt es eben ſo lächerlich, als wenn man ſagt: Der Comödienſchreiber Terentius habe eine allonge Perücke getragen, oder die Mutter Gottes ſey vor dem Crucifix gekniet, als ihr der Engel Gabriel die Botſchaft von der Schwängerung des heiligen Geiſtes überbracht. Das neue Lied, oder Gebet folget im 9 u. 10ten Vers des 5ten Capitels der Offenb. Joh. alsdenn ſelbſten. Da alſo dieſer Spruch eine wirkliche Muſik im Himmel durchaus nicht beweiſet, ſo thut ſolche der Spruch Joh. Offenb. Cap. 14. v. 2. noch viel weniger dar. Denn ein aufmerkſamer Leſer,

„weiß, daß das wenigſte in der Offenbahrung Johan-
„nis dem Buchſtaben nach zu verſtehen iſt. Die
„Harpfen werden die Auserwählten Gottes ſo wenig
„zu ihrer Seligkeit nöthig haben, als bey dem neuen
„Jeruſalem nach dem 21 Cap. die Steine dazu wirk-
„liche Edelgeſteine ſeyn werden; die Perlen zu den
„Thoren müßten groß ſeyn, zumal da die Thore aus
„einem Stücke ſeyn würden. Der Geiſt Gottes
„würde deutlicher geredet haben, wenn wir hätten
„glauben ſollen, daß wir einmal vor dem Throne des
„Lammes Muſik machen würden. Ich will niemand
„bere-

wenn er auch gleich kein Gottesgelehrter iſt, u. niemals die Kunſt, die Schrift auszulegen gelernet hat, kann ſogleich begreifen, daß das ganze 14 Cap. eine Prophezeyung von der Kirche auf Erden iſt, u. nicht von dem zukünftigen Leben im Himmel handelt. Ueberdies iſt es nur ein Gleichniß, indem ausdrücklich dabey ſtehet, daß die Stimme, die Johannes vom Himmel gehöret, gleichſam wie der Harpfenſpieler geweſen ſeyn. Die Worte: **ſungen ein neu Lied**, folgen wieder darauf, die hier keinen andern Verſtand als im 5ten Cap. der Offenb. Joh. haben können, wenn man den Zuſammenhang des Textes nicht zerreiſſen, u. aller vernünftigen Ausleger Meynung widerſtreben will. Ueberhaupt iſt es wunderlich bey einem ewigen, allervollkommenſten, glückſeligſten, geiſtlichen Leben, eine körperliche Muſik, das iſt, ein endliches, eingeſchränktes, unvollkommenes körperliches Vergnügen ſich einbilden, da doch der heilige Geiſt ſelbſten geſagt: es hats kein Auge geſehen, u. kein Ohr gehört, u. iſt in keines Menſchen Herz kommen, was Gott zubereitet denen, die ihn lieben. Wahrhaftig ein Seelſorger thut viel beſſer, wenn er ſich darum bekümmert, wie er mit ſeiner Gemeinde zum ewigen Leben eingehen möge, als wenn er ganz unnützlich nachdenkt, wie es im ewigen Leben zugehen werde.

„bereden, daß im Himmel Muſik ſey, weil es wider „alle Wahrſcheinlichkeit. Man muß zuvor darthun, „daß im ewigen Leben eine Luft iſt. Man muß die „Kräfte u. Eigenſchaften ſelbiger Luft unterſuchet ha„ben. Man muß beweiſen, daß die Beſchaffenheit „des Ohrs ſich durch die Verklärung der Leiber nicht „verändere. Allein gleichwie dieſes unmöglich iſt, „alſo kann man auch nicht ſagen, daß Muſik im Him„mel ſeyn werde. Der Carmelitermönch Sylveius „meynt gar, es werden im Himmel Pfeifen, Geigen „u. Orgeln anzutreffen ſeyn. Es kann ſeyn, daß ſich „Gott von den Auserwählten, durch ihre verklärte „Stimmen dereinſtens auf eine muſikaliſche Art lo„ben läſſet: aber es wird ganz was anders ſeyn, als „unſere heutige Muſik auf Erden.“ Aus dieſen Worten hat der Herr Pfarrer zu Enheim dem Herrn Hofmathematiko einen Widerſpruch ſchuld geben wollen, weil dieſer die Muſik im Himmel für höchſt unwahrſcheinlich hält, u. zugleich ſagt, es könnte ſeyn, daß ſich Gott von den Stimmen der Auserwählten auf eine muſikaliſche Art loben lieſſe, es würde aber ganz was anders als unſere Muſik ſeyn. Ich wundere mich, daß der Herr Pfarrer hier einen Widerſpruch finden will, da ein auch in der Vernunftlehre ungeübter keinen aus Uebereilung ſich einbilden wird. In einem Widerſpruche müſſen zween Sätze ſeyn, wovon einer den andern aufhebet. Wenn nnn geſagt wird, eine Muſik im Himmel ſey unwahrſcheinlich, u. hernach, es könne ſeyn, daß die Stimmen der Auserwählten Gott auf eine muſikaliſche Art loben, ſo hebt ja der letzte Satz den erſten Satz nicht auf, will geſchweigen, da noch dabey ſteht, daß es ganz was an-

ders als unſere Muſik ſeyn würde. Es iſt eben ſo ein Widerſpruch, als wenn Titius ſagt: Es ſey höchſt unwahrſcheinlich, daß der Herr Pfarrer Ammon den Auszug aus den unſchuldigen Nachrichten werde zum Drucke befördern können, weil die gelehrten Mitglieder, ſo an den unſchuldigen Nachrichten arbeiten, ſolchen ſelbſten veranſtalten, u. der Verleger der unſchuldigen Nachrichten ſchon alle Anſtalten zum Drucke vorkehret; da hingegen aber der Herr Pfarrer ſolchen erſt durch Vorſchuß bewerkſtelligen will: doch könne es ſeyn, daß ſolches geſchehen möchte, es würde aber die Leipziger Arbeit ganz eine andere als des Herrn Pfarrers ſeyn. Iſt denn das auch ein Widerſpruch? Das war ein Punct, da ſich der Herr Pfarrer augenſcheinlich in ſeiner nützlichen Betrachtung verſtoſſen, von der ich aber glaube, daß ſie ſo nützlich iſt, als diejenige, da man vor Zeiten nachgedacht, wie viel Engel auf einer Nadelſpitze Platz hätten. Der andere Fehler der nützlichen Betrachtung iſt ſchon merklicher. Zu Anfange derſelben ſagt man von dem Herrn Hofmathematiko, er behaupte, die Muſik im Himmel ſey nicht wahrſcheinlich u. nicht wohl möglich, welches auch die wahre Meynung deſſelben iſt, laut der obenangeführten Worte. Der Herr Pfarrer ſagt aber in der Folge gleich darauf, der Herr Hofmathemat. möchte die Unwahrſcheinlichkeit u. Ohnmöglichkeit zeigen, u. dichtet dieſem alſo was an, woran er niemals gedacht. *) Er hat

*) Der Herr Verfaſſer dieſer Vertheidigung hätte ſonderlich die Worte: **nicht wohl möglich**, anmerken können, als die mir zugeeignet werden, ohngeacht mir niemals in den Sinn gekommen, ſo unbeſtimmt zu reden. Eine Sache iſt entweder **möglich** oder **unmöglich**. Kann man die

hat ja niemals geſagt, daß er die Muſik im Himmel für ohnmöglich halte, ſondern er redet nur davon, als von einer höchſt unwahrſcheinlichen Sache aus angeführten Gründen. Der Herr Pfarrer aber nimmt unwahrſcheinlich und ohnmöglich ohne Bedenken zuſammen, da doch ein merklicher Unterſchied iſt. Wenn Titius ſagt, es ſey höchſt unwahrſcheinlich, daß Herr M. Ammon aus dem Dorfe Enheim nach Leipzig als Profeſſor der Gottesgelahrtheit würde berufen werden: ſo ſagt er ja noch nicht, daß ſolches ohnmöglich ſey, u. wäre unvernünftig dem Titio aufzubürden, als gäbe er die Ohnmöglichkeit vor. Der Herr Hofmathemat. ſagt wohl, daß der Beweis von dem Daſeyn der Luſt im ewigen Leben, ingleichen daß das Ohr durch die Verklärung nicht verändert werde, ohnmöglich ſey, u. ſchließt daraus, daß man derowegen auch nicht behaupten könnte, daß Muſik im Himmel ſeyn werde, u. hat alſo kein Wort von der Ohnmöglichkeit der zukünftigen himmliſchen Muſik gedacht. Es iſt alſo ein merklicher Fehler, wenn man iemand was andichtet, woran doch mit keinem Worte gedacht worden. Das war der zweyte Punct, ſo mit dem erſten, dem Hrn. Pfarrer, als einem, der zu ſchreiben anfangen will, noch zu verzeihen iſt. Der dritte aber iſt zu ſtark: nämlich der Herr Pfarrer führet an ſtatt der Worte des Herrn Hofmathematici:

Möglichkeit nicht nach der Schärfe beweiſen, ſondern nur wahrſcheinliche Gründe angeben, ſo heiſſet ſie wahrſcheinlich, u. die Wahrſcheinlichkeit hat ihre Stufen nach dem Verhältniſſe der Gründe, u. eben ſo iſt es mit der Unwahrſcheinlichkeit: was aber nicht wohl möglich ſeyn ſolle, weiß ich nicht. Es wird wohl ſo viel als unwahrſcheinlich heiſſen ſollen, da es denn eine Tautologie u. nach der Schulmeiſterſprache **invitirt u. eingeladen** heißt.

matici: Allein gleichwie dieſes unmöglich iſt (nämlich der Beweis vom Daſeyn der Luft im ewigen Leben) als kann man auch nicht ſagen, daß Muſik im Himmel ſeyn werde, folgende an: wovon aber eins ſo ohnmöglich ſey, als das andere, nämlich der Beweis vom Daſeyn der Luſt u. die Muſik im ewigen Leben ſelbſten. Nun ſchlage man die muſikal. Biblioth. am angeführten Orte ſelbſten nach, ſo wird man finden, daß der Herr Pfarrer Worte angeführt, die niemals in dieſem Buche geſtanden haben. Was ſoll man nun von demjenigen glauben, der ganz andere Worte, als im Buche ſtehen, u. einen andern Verſtand haben, anführt? Titius wird ſagen, man ſey unachtſam geweſen, u. habe ſich übereilet. Das war der dritte Punct. Die Schlüſſe, die der Herr Pfarrer in der Folge ganz unrichtig gemacht, fallen nun von ſelbſt weg. Z. E. Es kann ſeyn, daß ꝛc. Ergo iſt es nicht unwahrſcheinlich u. ohnmöglich. *) Von der Ohnmöglichkeit hat der Herr Hofmathematikus kein Wort geſagt. Daß aber etwas möglich u. doch dabey unwahrſcheinlich ſeyn könne, habe nicht nöthig zu wiederholen. Wenn ferner geſagt wird, es könne ſeyn, daß

*) Es hätte hier noch der falſche Schluß gezeiget werden können: **Es kann ſeyn daß ꝛc. alſo iſt es nicht unwahrſcheinlich**, als der gar nichts taugt. Tauſend Dinge die ſeyn können, das iſt, die keinen Widerſpruch in ſich halten, oder möglich ſind, können doch dabey unwahrſcheinlich bleiben. Ich will eine ſolche gelehrte Schlußrede hieher ſetzen: **Alles was ſeyn kann, das iſt wahrſcheinlich; Nun kann es ſeyn, daß ich 74 Jahre 7 Monat u. 9 Tage alt werde: Alſo iſt es wahrſcheinlich**, ꝛc. Wird nicht jeder Schüler der Vernunftlehre ſogleich einwenden: a poſſe ad eſſe vel veriſimile non valet conſequentia.

daß die Auserwählten durch ihre verklärte Stimmen Gott loben, ſo kann daraus weder auf den Schall noch auf die Luft im ewigen Leben geſchloſſen werden. Denn es iſt noch keine Folge: Wo verklärte Stimmen ſind, da iſt nothwendig auch ein Schall. Man hat ja von einer verklärten Stimme noch gar keinen Begriff. Wie will man denn aus einer Sache, von der man noch gar nichts weiß, was ſicheres ſchlieſſen? Allein der Herr Pfarrer hat einen andern Weg, auch da etwas zu finden, wo nichts iſt. Er ſetzt ohne Bedenken, ſtatt, verklärte Stimmen, ordentliche Stimmen, u. ſagt, es ſey die Rede von lauten u. ertönenden Stimmen, ohne ſich mit dem Beweiſe aufzuhalten, welcher wohl ausbleiben wird, u. ſchlieſſet: wo ordentliche Stimmen ſind, da iſt auch ein Schall. Wo ein Schall iſt, da iſt auch eine Luft. Da nun im ewigen Leben Stimmen ſind, nach den Ausſprüchen der heil. Schrift u. der Zugabe des Herrn Hofmathemat. ſo iſt auch im ewigen Leben eine Luft. Es iſt aber falſch, daß im ewigen Leben, nach den Ausſprüchen der heil. Schrift, Stimmen, wie ſie der Herr Pfarrer verſteht, nämlich laute u. ertönende ſeyn werden, u. muß man erſt beweiſen, daß die Sprüche, ſo davon handeln, dem Buchſtaben nach zu verſtehen ſind. Hernach iſt es auch falſch, daß ſolche der Herr Hofmathem. zugiebt; er läugnet vielmehr ſolche. Wie unrichtig u. nachläßig der Herr Pfarrer geſchrieben u. geſchloſſen, iſt nun offenbar. Dem ſey aber, wie ihm wolle, der Herr Pfarrer hat nun die Luft, wiewohl mit einem erſchrecklichen Sprunge, in den Himmel hineingeſchloſſen, u. fehlt es nun an weiter nichts, als an Geigen u. Pfeifen, ſo wird die Muſik angehen. Ich würde mich hier über der-

gleichen

gleichen Art von Schlüſſen zum Vergnügen der Leſer luſtig machen, wenn der Herr Hofmathem. nicht ausdrücklich verlanget hätte, keine anzügliche Redensarten zu gebrauchen. Ich will alſo nur eilen, daß ich mit der ſo nützlichen Betrachtung zu Ende komme. Der Herr Pfarrer meynt ferner, der Herr Hofmathem. gebe wirklich eine Muſik im ewigen Leben zu, wenn er ſagt, es könne ſeyn, daß ſich Gott von den Auserwählten auf eine muſikaliſche Art loben laſſe. Der Herr Pfarrer hat die Muſik in den zwey Worten, **muſikaliſche Art** gefunden, welche er wieder würde verlohren haben, wenn er die folgenden Worte recht überleget: es **würde aber ganz was anders als unſere Muſik ſeyn.** Mit etwas, das ganz was anders iſt, als unſere Muſik, iſt ja auch ein ganz anderer Begrif verbunden. Zwey Dinge aber, da mit dem einen ein ganz anderer Begriff verbunden wird, als mit dem andern, ſind ja einander nicht mehr ähnlich, ſondern ganz verſchiedene Dinge. Wer alſo das eine zugiebt, der hat deswegen das andere nicht auch zugeſtanden, weil das eine nicht das andere zugleich in ſich begreift. Wenn alſo der Hofmathem. ſagt: es könne ſeyn, daß auf eine muſikaliſche Art, ꝛc. ſo hat er deswegen keineswegs eine körperliche oder ertönende Muſik zugeſtanden. Unter den Worten muſikaliſche Art verſtehet der Herr Hofmathem. das Vermögen, da ſich die Auserwählten von der Harmonie der unendlichen Eigenſchaften des Schöpfers einigermaßen einen Begriff machen, u. ſolchen untereinander zu verſtehen geben können. *) Hier-

*) Ich will hier mein Glaubensbekenntniß, wie ich mir den Zuſtand des ewigen Lebens als ein chriſtlicher Weltweiſe einbilde, deutlicher ablegen, u. meine Gedanken mit

Hierzu ſind deswegen keine Töne nöthig. Man kann einen Palaſt auf muſikaliſche Art bauen, das iſt, da die

der Schrift u. Vernunft beweiſen, woraus man ſehen kann, daß im ewigen Leben keine ſinnliche Vergnügungen, mithin auch keine Muſik ſtatt finden könne. Die heilige Schrift ſagt uns, daß wir aus Gnaden durch den Glauben an JEſum Chriſtum ſollen ſelig werden, das iſt, unſere Seele ſoll nach dem Tode in einen vollkommenern Zuſtand kommen u. wieder mit ihrem Leibe nach der Auferſtehung vereiniget, verherrlichet u. zu dem Anſchauen GOttes gelaſſen werden. Dieſes alles kann geſchehen, ohne daß der grobe Körper, in welchem unſere Seele in dieſem Leben gewohnet mit zum Himmel eingehet, welches auch ohnmöglich u. widerſprechend iſt. Unſere Seele ſoll nur mit ihrem Körper, das iſt, der ihr eigen iſt, in den Himmel oder die Hölle kommen. Daß aber der Körper, den wir beym Sterben ablegen, ohnmöglich in den Himmel kommen kann, nach allen den Theilen, ſo wie ihn die Seele verlaſſen, iſt daher klar, weil er aus ſehr viel fremden Theilen zuſammengeſetzt, indem er gewachſen, ausgedehnet u. ernähret worden. Welcher Anfänger der Phyſik weiß aber denn nicht, daß unſer Körper wirklich viele Theile von Ochſen, Kälbern, Schweinen, u. andern wilden Thieren an ſich habe, indem wir ihn täglich damit ernähren, u. durch die Dauung, Abſonderung u. Reinigung ihr Fleiſch in Menſchenfleiſch u. Blut verwandeln? Diejenigen alſo, ſo meynen, unſer Körper käme in den Himmel, nach der Gröſſe u. den Gliedmaßen, wie wir ihn auf der Welt gehabt, die ſagen in der That, daß viel Ochſen-Kälber-u. Schweinenfleiſch in den Himmel kommt, welches ſo abgeſchmackt als ärgerlich iſt. Ja wer kann zweifeln, daß wir nicht auch wirklich viele Theile an unſern Körpern tragen, die vor dieſem bey unſern Vorfahren einige Theile ihrer Körper ausgemachet haben. Sollen nun die Körper aufſtehen, wie ſie in dieſem Leben geweſen, ſo werden unſere Vorfahren Theile bekommen, die auch einmal zu unſern Körpern gehört, u. wir werden Theile zur Ergänzung unſerer Köper bekommen, die zuvor unſern

die muſikaliſchen Verhältniſſe in den Theilen deſſelben ſtecken: deswegen wird niemand ſagen, daß der Pa-
laſt

Vorfahrern gehöret, das iſt, eine u. dieſelben Theile werden an zween Orten zu gleich ſeyn, welches ſich widerſpricht. Da es alſo wahr iſt, daß dieſer unſer Körper mit allen ſeinen Theilen nicht zum ewigen Leben eingehen kann, ſo kann ſich die Vernunft die Verherrlichung des Körpers nach der Auferſtehung nicht anders, als durch die Abſonderung der ſubtilen Materie, die eigentlich u. allein unſere Seele umgeben, da ſie ihren Anfang genommen, von den groben irdiſchen Theilen, in welchen ſie auf dieſer Welt geſteckt, vorſtellen. Wenn dieſes wahr iſt, wie es denn nicht anders ſeyn kann, ſo gehen die Augen, die Ohren, die Naſe, der Mund, Hände u. Füſſe, u. überhaupt alle Gliedmaſſen zu Grunde. Wir werden in dieſem Zuſtande keine Füſſe zum Gehen, keine Hände zum Greifen, keinen Mund u. Stimme zum Singen, keine Ohren zum Hören, keine Naſe zum Riechen, keinen Geſchmack zum Eſſen mehr nöthig haben. Aus dieſer Urſache haben die klugen Ausleger der heiligen Schrift den bekannten Spruch Hiobs, in welchem ſtehet, ich **werde mit dieſer meiner Haut umgeben werden**, 2c. nichts weniger als von der Auferſtehung erklären wollen, weil ſie geſehen, daß ſie dadurch auf Wiederſprüche verfallen würden. Unſere Seele wird nur von ihrem eigenen ſehr ſubtilen u. noch darzu verherrlichten Körper umgeben, von weit größerer Stärke des Verſtandes in Begreifung u. Vorſtellung der göttlichen Vollkommenheiten ſeyn, als wir ietzo aus Schwachheit uns nicht vorſtellen können. Da es aber ausgemacht iſt, ſo wohl nach der Schrift als der Vernunft, daß das ewige Leben in einem unbegreiflich großen Vergnügen beſtehen wird, ſo fragt ſich nun, worinn denn eigentlich dieſes Vergnügen beſtehen könne, daß es dauerhaft in Ewigkeit u. unbegreiflich groß ſey. Wahrhaftig nicht in ſinnlichen Vergnügungen! dieſe ſind viel zu unvollkommen für ein vollkommenes ewiges Leben. Sie werden alſo wohl hauptſächlich die unſterbliche Seele angehen. Was ſchickt ſich aber denn für ein Vergnügen

laſt Muſik mache. Alle gelehrte Baumeiſter wiſſen, daß

für unſere erhöhete Seele beſſer, als das ſeelige Anſchauen GOttes. Dieſes Anſchauen Gottes wird höchſtwahrſcheinlich darin beſtehen, daß ſich unſere Seele von den unendlichen Vollkommenheiten des allerhöchſten Weſens einen klaren Begriff machen kann, u. in ſolchen immer zunimmt, in Ewigkeit aber als ein eingeſchränkter endlicher Geiſt von den unendlichen Vollkomenheiten Gottes ſich keinen ganz vollkomenen Begriff machen kann, obgleich ſolche in der Betrachtung u. Anſchauung der unendlichen göttlichen Vollkommenheiten immer ſelbſt vollkommener wird. Da uns alſo ein Begriff u. das Anſchauen endlicher vergänglicher u. irdiſcher Vollkommenheiten auf dieſer Welt ſchon ſo viel, obgleich eitles Vergnügen verurſachet, was muß nicht der Begriff u. das Anſchauen unendlicher, ewigwährender u. göttlicher Vollkommenheiten für ein ſeliges Vergnügen machen, wenn wir im ſelbigen immer zu nehmen werden. Es iſt ferner unumſtößlich wahr, daß wir ein unvollkommeneres Vergnügen zu der Zeit nicht achten, wenn unſere Seele mit dem Anſchauen weit größerer Vollkommenheiten beſchäftiget, u. unſer Verſtand hält ſich lieber bey dem Vollkommenern auf. Da nun gar kein größeres Vergnügen ſich gedenken läßt, als das Anſchauen GOttes, u. ein ſeliger Geiſt unendlich viel dabey zu betrachten finden muß, ſo iſt es wider alle Vernunft, daß man die ſeligen Geiſter von dieſer großen Glückſeligkeit herabſetzen u. ordentlich ſingen laſſen will, ich meyne, daß man im ewigen Leben eine ordentliche Muſik dichtet, welches ſo gezwungen als ungereimt iſt. Geſetzt, daß die glückſeligen Geiſter im ewigen Leben ſich mit noch was mehr, als dem Anſchauen GOttes, zu ihrem Vergnügen unterhalten ſollten, ſo würde ſolches vielmehr die Erkenntniß, des unendlichen Weltgebäudes, derſelben Ordnung, Schönheit u. weiſe Einrichtung des Schöpfers, als die Muſik ſeyn, indem jene ein ohngleich größeres Vergnügen verurſachen würde, als dieſe, die mir auf der Welt ſehr liebe Muſik, will ſich alſo zum Himmel gar nicht ſchicken.

daß die Schönheiten der Gebäude die guten Verhältniſſe zu wege bringen, und daß dieſe gute Verhältniſſe wirklich in der Muſik ihren Grund haben. Man ſaget deswegen nicht die architectoniſche Muſik; oder wenn man ſo redet, ſo verſtehet man doch keine ertönende Muſik darunter. Es iſt alſo möglich, daß die Auserwählten GOtt auf eine muſikaliſche Art loben können, ohne wirklich Muſik aufzuführen. Der Herr Pfarrer weiß auch; wie die Muſik im Himmel klingt, nämlich wie der angenehmſte Harpfenton. Er beweiſet ſolches aus der Offenbahr. Joh. 14. v. 2. welche Worte man nothwendig dem Buchſtaben nach verſtehen müßte. Das iſt eine neue Art der Auslegung, mitten aus einem Capitel, da alles an einander hängt, u. alles allegoriſch zu erklären iſt, wenn man nicht auf abgeſchmackte Dinge verfallen will, etliche Zeilen herausnehmen, u. ſolche dem Buchſtaben nach verſtehen wollen. Ich werde nun ſagen, die Muſik im Himmel klingt, wie ein großes Waſſer u. ein großer Donner, welches in eben dem Vers ſtehet, u. erkläre es auch dem Buchſtaben nach. Entweder muß der Herr Pfarrer nun zugeben, daß der Vers halb im allegoriſchen u. halb im buchſtäblichen Verſtande zu nehmen, welches hier was wunderliches wäre, oder die Muſik im Himmel klingt nicht nur wie der angenehmſte Harpfenton, ſondern auch wie ein großes Waſſer, u. wie ein großer Donner. Vielleicht macht der Herr Pfarrer aus den Stimmen des Donners u. Waſſers den Baß, u. aus den Harpfen den Diskant. Gegen das Ende der ſo nützlichen Betrachtung fängt nun der Herr Pfarrer an ein Prediger zu werden, u. bringt nach Art der Redner das ſtärkſte Argument zu guter letzt noch bey. Er ſagt: „Da nun „alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben „auſſer

„auſſer allem Streit angetroffen werden: ſollte denn „nicht auch die edle Muſik mit allem Recht am „förderſamſten darunter gezählet werden können? „Warum ſollte denn nicht eine Luft in den Wohnun„gen der Auserwählten ſtatt haben? Sollte denn das „was widerſprechendes ſeyn, dergleichen zu be„haupten? ꝛc. „ Ich geſtehe, daß mich das letzte am ſtärkſten gerühret, u. bey nahe überzeugt hätte; gleichwohl will ich es wagen, einen ſchwachen Einwurf zu machen. Ich räume dem Hrn. Pfarrer ein, daß alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben auſſer allem Streit angetroffen werden; Nur bitte mir aus, nicht zu läugnen, daß das Kegelſchieben eine Art der Freude ſey, welches auch kein Vernünftiger widerſtreiten wird. Nun will ich einen Verſuch thun, ob ich der überzeugenden Beredſamkeit des Herrn Pfarrers zu Enheim gleich kommen kann. Da nun alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben auſſer allem Streit angetroffen werden: ſollte denn nicht auch das hier auf Erden ſchon ſo ſehr beliebte unſchuldige Kegelſpiel mit allem Recht darunter können gezählet werden? u. warum ſollte denn nicht eine Materie, oder auch Holz in den Wohnungen der Auserwählten ſtatt haben? Ohnmöglich heißt dasjenige, was einen Widerſpruch in ſich hält. Sollte denn das etwas widerſprechendes ſeyn, dergleichen zu behaupten? Das Holz iſt ein vortrefliches u. höchſtwichtiges Geſchöpfe GOttes, u. kann von GOtt auf tauſenderley Weiſe verändert werden, wo nicht nach ſeinem Weſen, doch nach ſeiner Natur oder zufälligen Eigenſchaften. Muß man ſich denn nun daſſelbe nothwendig ſo ſchwer, ſo dichte u. auf ſolche Art vorſtellen, als es ſich auf unſrer Erden äuſſert? Kann es denn

Gott nicht ſo einrichten, daß es ſich zum Kegelſpiel für Geiſter u. verklärte Leiber ſchickt? u. ob ich gleich nicht begreifen u. ſagen kann, wie es möglich, u. zugehen ſollte, daß Geiſter, welche keine ſinnliche Werkzeuge, Hände u. Füſſe u. dergleichen haben, wahrhaftig Kegel ſpielen können: ſo kann ich doch deswegen die Sache an ſich ſelbſt nicht ſo gleich ſo ſchlechterdings läugnen, u. vor unmöglich ausgeben, weil ich es mit meinem Verſtande nicht begreifen u. faſſen kann. Ich überlaſſe es nun dem Urtheile der Leſer, ob ich das Kegelſpielen ſo ſcharfſinnig als der Herr Pfarrer die Muſik im ewigen Leben bewieſen habe. Ich ſollte denken, ja, weil ich eben die Gründe, u. eben die Worte des Herrn Pfarrers gebrauchet. Uebrigens kann Herr M. Ammon aus dieſer Antwort lernen, daß man Männern von bekannter Gelehrſamkeit u. die ſich wie der Herr Hofmathemat. keinen gemeinen Namen in der Republic der Gelehrten erworben, dergleichen der Herr Pfarrer durch ſeine Meditationen, wenn ſie nicht beſſer als die von der himmliſchen Muſik gerathen, u. wenn er nur aus Auszügen wider Auszüge verfertiget, nimmer mehr erhalten wird, nicht öffentlich ohne große Ueberlegung eines Widerſpruchs beſchuldigen, ſeines Gegners Meynung erſt recht verſtehen, ſolchem keine fremde Worte andichten, vielweniger ganz falſche Worte, die einen andern Verſtand haben, anführen müſſe, u. daß es nicht klug gehandelt ſey, ohne alle Noth über eine unnützliche Materie einen Streit anzufangen, dem man doch nicht gewachſen iſt. Ich werde mit dieſer Sache weiter keine Zeit mehr verderben, u. noch vielweniger wird ſich der Herr Hofmathematikus darauf einlaſſen, indem der Herr Verfaſſer dieſer ge-

lehr-

lehrten Nachrichten den Platz wird beſſer anwenden können. G. L. Schneider
I. V. Cand.

Warſchau.

Ich muß hier meinen Leſern eine umſtändliche Nachricht von einer kleinen Jungfer geben, die man in kurzer Zeit wird unter die Virtuoſinnen zählen können, u. die ein ganz beſonders Naturell zur Muſik hat, worüber ſich billig die Kenner der Muſik in Anſehung ihrer zarten Jugend verwundern. Sie heiſſet **Caroline Wilhelmine**, eine Tochter Herr **Nicolai**, Buchhändlers allda in der Marienville. Es iſt was beſonders, daß dieſes Kind, ohngeachtet es noch keine Octave greifen kann, doch die ſchwerſten Clavierſtücke ohne Anſtoß nach den Noten ſpielt, u. als ich ihr bey dem erſten Beſuche eine ſchwere Stelle von ſpringenden Octaven mit der linken Hand vorſpielte, in Meynung, daß es ihr unmöglich ſeyn ſollte mir ſolches nachzumachen, mußte ich mit Verwunderung hören, daß ſie den Augenblick mir ſolches nachſpielte mit eben ſolcher Geſchwindigkeit, ohngeacht ſie mit den Fingerchen ſpringen mußte. Sie iſt zu Leipzig den 25 Febr. 1738. gebohren, woſelbſt ihre Eltern zuvor gelebet, u. im 3ten Jahre nach Pohlen gekommen. Zu dieſer Zeit war ſchon das Singen den ganzen Tag ihr Vergnügen, welches ſich aber, da man ſie zur Schule gehalten, verlohren. In ihrem ſechſten Jahre zeigte ſich eine ganz beſondere Liebe u. Fähigkeit zum Clavier, dergeſtalt, daß ſie dasjenige, was ihrer ältern Schweſter von ihrem Lehrmeiſter war auf dem Clavier gewieſen worden, nach deſſen Wegſeyn, nach dem Gehöre ſpielte, ja auf eine Menuet dichtete u. ihre Gedanken auf dem

Clavier herausbrachte. Da der Vater dieſes ſahe, ließ er ihr die Noten lernen, welche ſie binnen 14 Tagen zu Anfang des 1744ten Jahrs begriffen, u. gleich wenige Tage darauf etliche Menuets u. Pohlniſche Tänze nach Noten ſpielen konnte. Von dieſer Zeit an iſt ſie beſtändig unterrichtet worden, u. in zwey Jahren ſo weit gekommen, daß ſie im Stande geweſen zur Zeit des Reichstages 1746 verſchiedene fürſtl. u. andere hohen Perſonen mit Concerten auf dem Clavicymbel, die ſie nach Noten geſpielt, zu vergnügen, welches allerdings von einem Kinde von 8 Jahren was beſonders iſt. Jetzo lernet ſie den Generalbaß u. iſt gar kein Zweifel daß ſie nicht in kurzer Zeit ſolchen begreiſen u. bald in der Compoſition auch gute Fortſchreitungen machen ſollte, indem ſie dermalen ſchon zu componiren anfänget, ob ſie es ſchon noch nicht gelernet. Ich wünſche dieſem lieben Kinde nichts mehr als dauerhafte Geſundheit, ſo weiß ich gewiß, daß nach wenigen Jahren eine Virtuoſinn aus ihr werden wird, die ihres gleichen an jungen Jahren ſchwerlich haben wird.

Dresden.

Hier wird der vortreffliche Kirchencomponiſt, **Johann Dismas** *Zelenka*, ſehr bedauert, als welcher den 22 Dec. 1745 geſtorben iſt, da die Preußen etliche Tage zuvor, nämlich den 18 Dec. Dresden beſetzt u. eingenommen hatten. Seine prächtigen Tutti, ſchöne Fugen, u. überhaupt die beſondere Geſchicklichkeit im Kirchenſtyl ſind allen wahren Kennern der Muſik genugſam bekannt. Se. Hochwohlehrwürden **P. Breunich**, Soc. Ieſ. haben deſſen Stelle erhalten, deſſen Geſchicklichkeit im Kirchenſtyl gleichfalls gerühmet wird.

Im vorigen Jahre, im Frühlinge, kam Herr Careſtini,

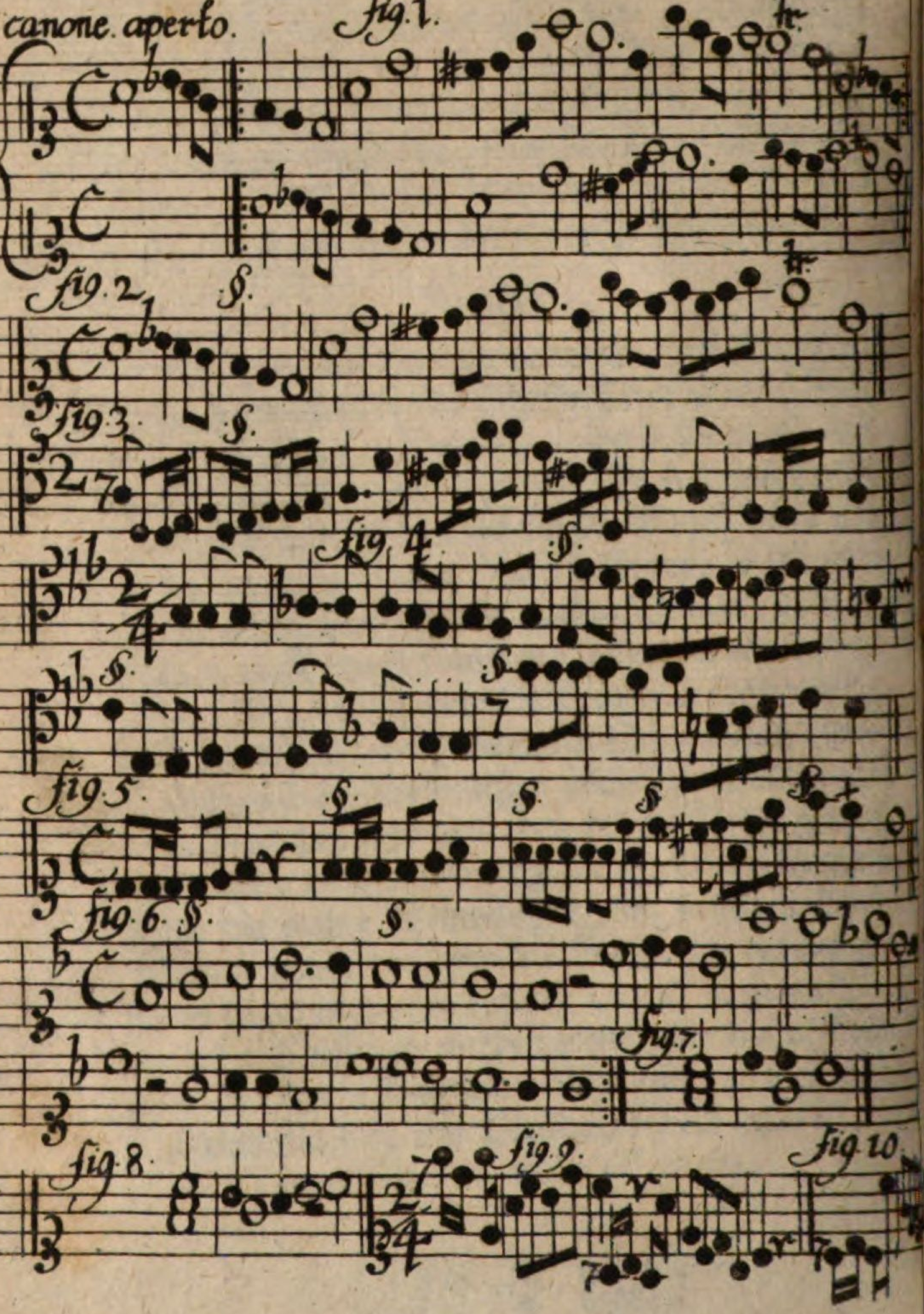
ſtini, ein berühmter Caſtrat u. Contraaltiſt aus Venedig hieher, um ſich hören zu laſſen. Zu Ende des Junius reiſete er nach Bayreuth, allwo er ſich bey der Opera anheiſchig gemacht. Auf dem Wege wäre er bald zu einem großen Unglücke gekommen, indem er zwiſchen Chemnitz u. Lichtenſtein mit dem Poſtillon in einen ſo großen Streit gerathen, daß er dieſem mit dem Meſſer einige Stiche beygebracht, ſo daß man an des Poſtillons Aufkommen zweifelte, worüber Herr **Careſtini** gefangen genommen worden. Weil es aber an Mittelsperſonen nicht gefehlt, u. der Poſtillon ſich wieder beſſerte, ſo kam er unter Caution von etlichen hundert Thalern wieder loß. Dieſer Virtuos wird ſich hier künftiges Frühjahr nebſt noch einem andern aus Italien auf eine Opera einfinden. Eben zu der Zeit nämlich zu Ende des Junius vorigen Jahrs fande ſich bey Gelegenheit des Landtages eine Geſellſchaft Operiſten ein, wovon die Hauptſängerin Donna *Mazzoni*, die andere *Giaccomazzi* war, die gemeiniglich eine Mannsperſon vorſtellt, u. ihre Rolle ſonderlich wohl ſpielt. Der Tenoriſt, als das Haupt von ihnen, heißt *Cannini*. Sie führen auch ihre Tänzer mit ſich, wovon der Meiſter Herr **Porzi** heißt u. ein geſchickter Mann iſt. Dieſe italieniſche Opernbande iſt bald in Hamburg, bald in Prag, Leipzig u. auch hier, wo man ihnen einen leichten Schauplatz von Holz im königl. Zwingergarten aufgeſchlagen, worauf ſie unter ziemlichen Zugange, zumal da der Hof öfters daſelbſt erſchienen, drey Opern vorgeſtellt. Die erſte war **Argenide**, ein Baſticcio, das iſt, von allerley Favoritarien verſchiedener Componiſten zuſammengeleſen. Die andere die ſchöne Oper Herr Capellm. **Haſſens**, Clemenza di

Tito.

Tito. Die dritte Artaxerxes von Herrn Vinci. Sie haben damit zehn Wochen die Zuſchauer unterhalten u. vergnüget, da aber Jhro Majeſtät nach Pohlen giengen, reiſeten ſie gleichfalls ab. Bey dieſen Opern hat kein königl. Muſikus, weder auf dem Schauplatze nach im Orcheſtre was zu thun gehabt.

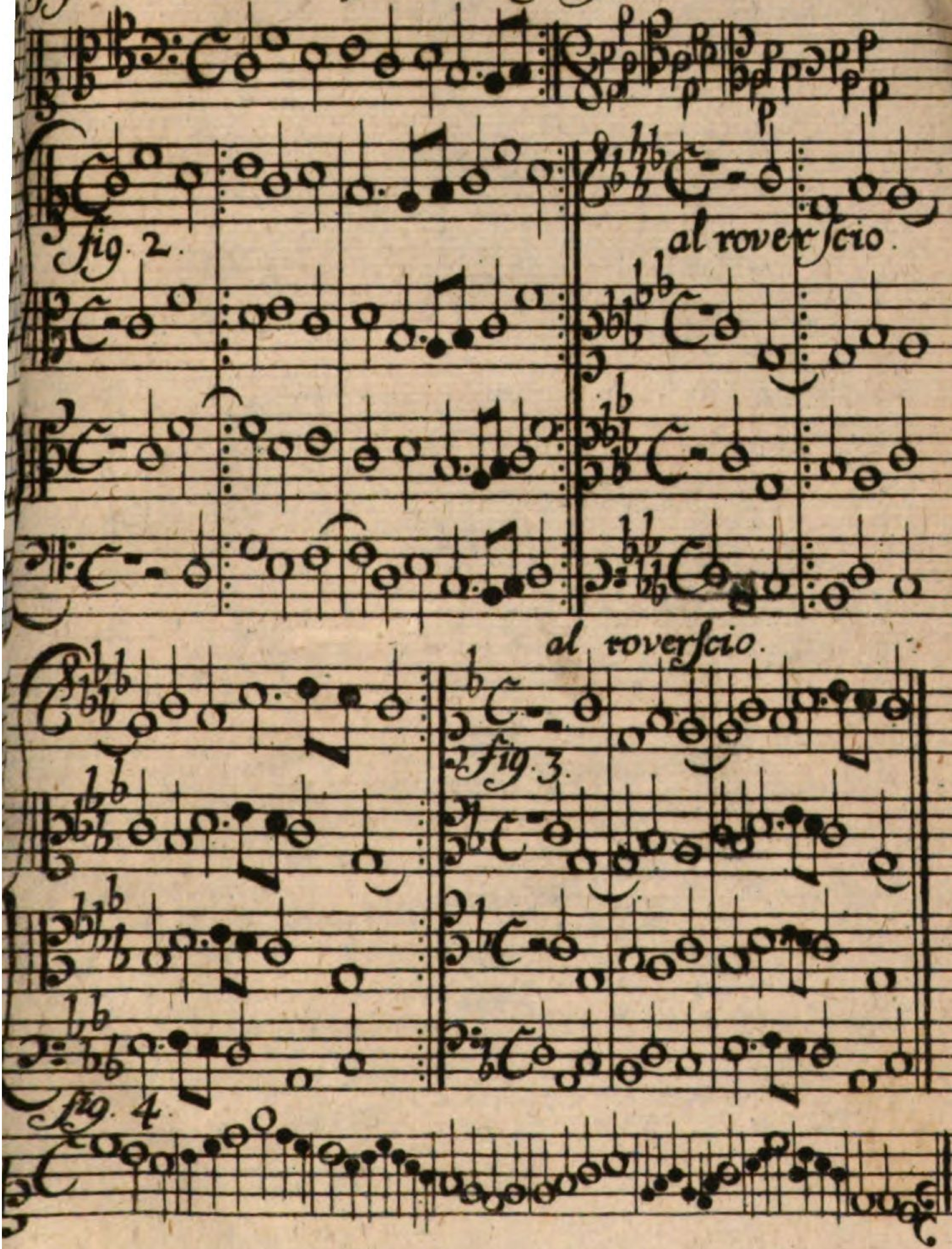
Brüſſel.

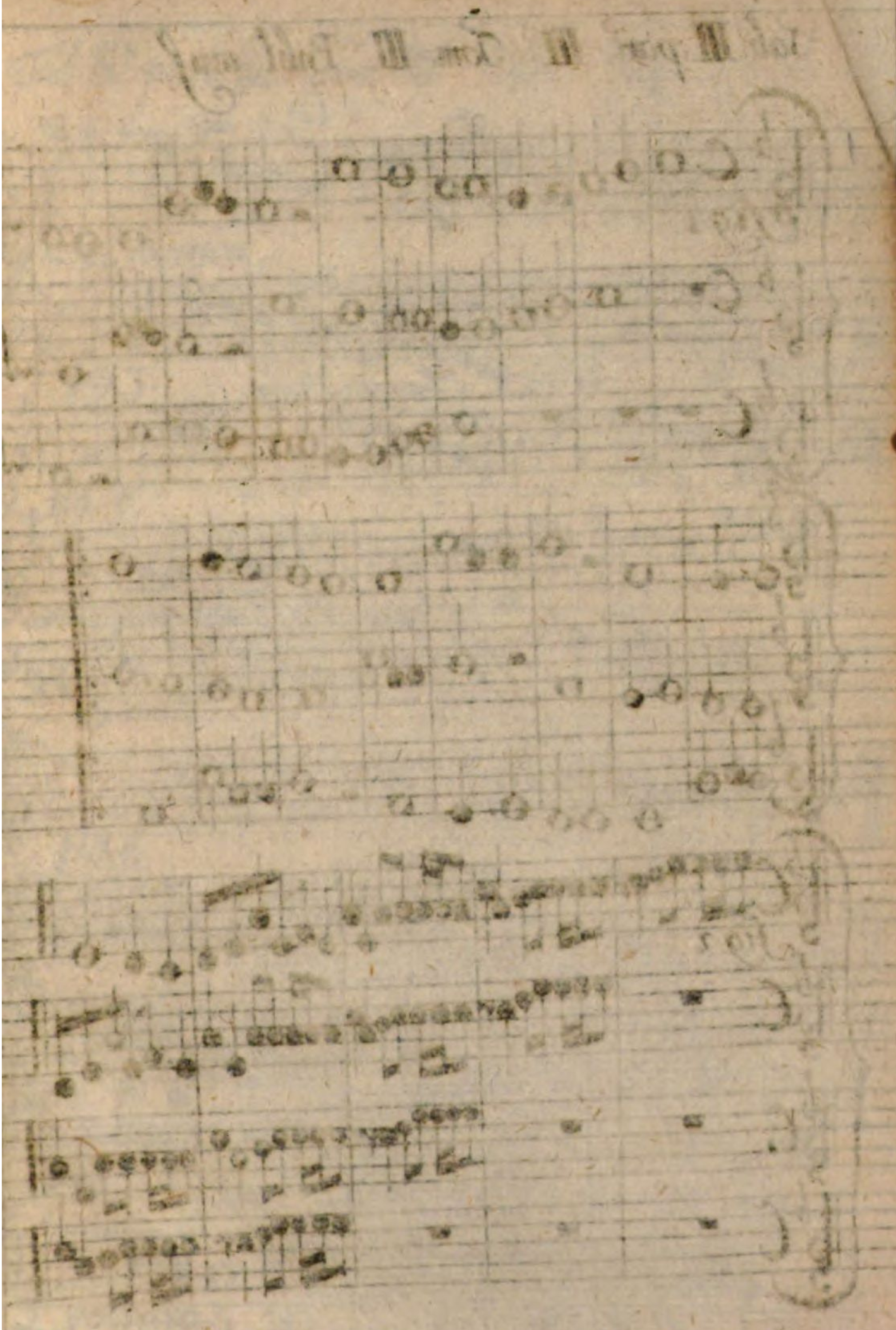
Man hörete von dort vergangenen Herbſt, daß ein Opernweſen unter der Aufſicht Hr. **Curpis**, eines Bruders der berühmten Operntänzerinn in Paris, Jungf. **Camargo**, ſoll angeleget werden. Es freuet mich, daß die Opern, u. alſo hauptſächlich die Muſik, nicht nur an den meiſten großen Höfen in Europa in Gnaden ſtehet, ſondern daß auch in großen Städten ſolche ie mehr u. mehr empor kommen; Allein ich wünſche zu gleicher Zeit, daß ſo wohl die Poeten die Opern beſſer nach den Regeln der gereinigten Schaubühne abfaſſen, als auch die Componiſten ſolche beſſer, als insgemein zu geſchehen pfleget, den Leidenſchaften gemäß ausdrucken, kurz, daß ſo wohl die Poeten als Componiſten die wahre Weltweisheit recht fleißig ſtudiren möchten, damit das gemeine Weſen ſich daraus erbauen kann, ich meyne daß die Tugend u. guten Sitten dadurch befördert werden, welches der wahre Endzweck der Opern ſeyn ſoll. Wo nicht, ſo ſagt man vernünftig mit dem **Phädro**: Niſi vtile eſt, quod facimus, ſtulta eſt gloria.


canone. aperto.
fig.1.
fig.2.
fig.3.
fig.4.
fig.5.
fig.6.
fig.7.
fig.8.
fig.9.
fig.10.

Tab. II. part. III. Tom. III Bibl. muſ.

fig. i. Canone a 4. al. Roverſcio.





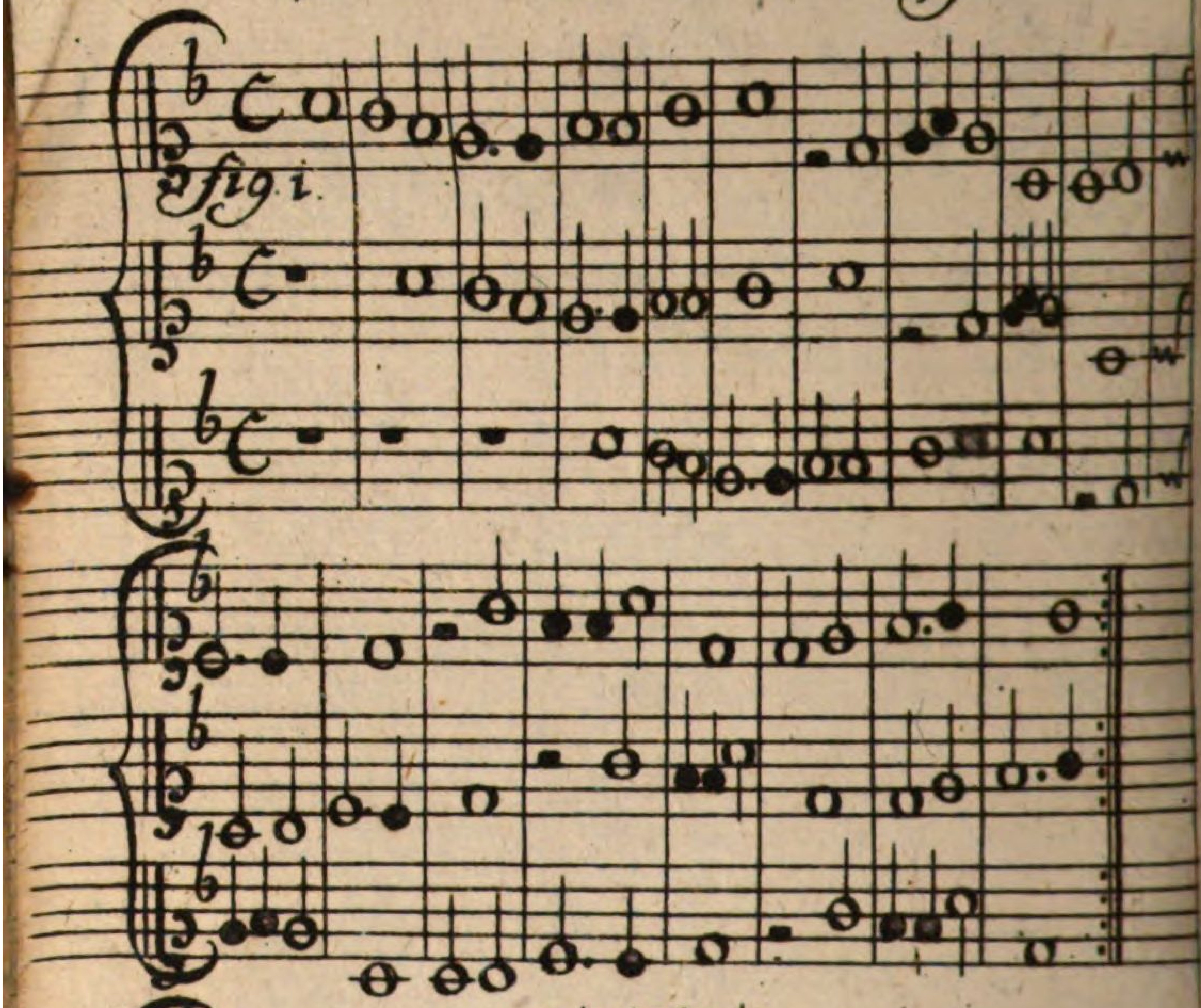


fig. 1.

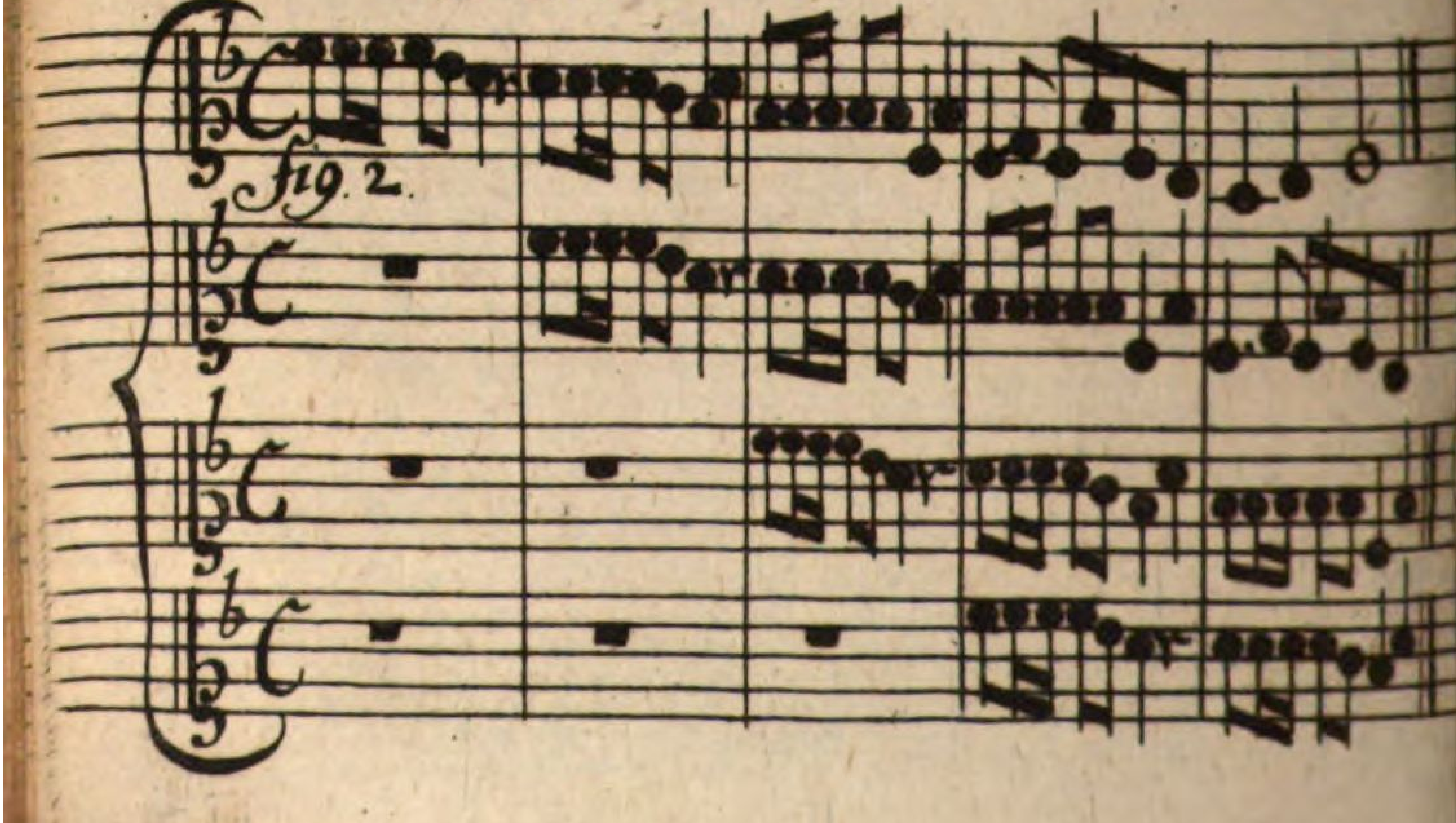
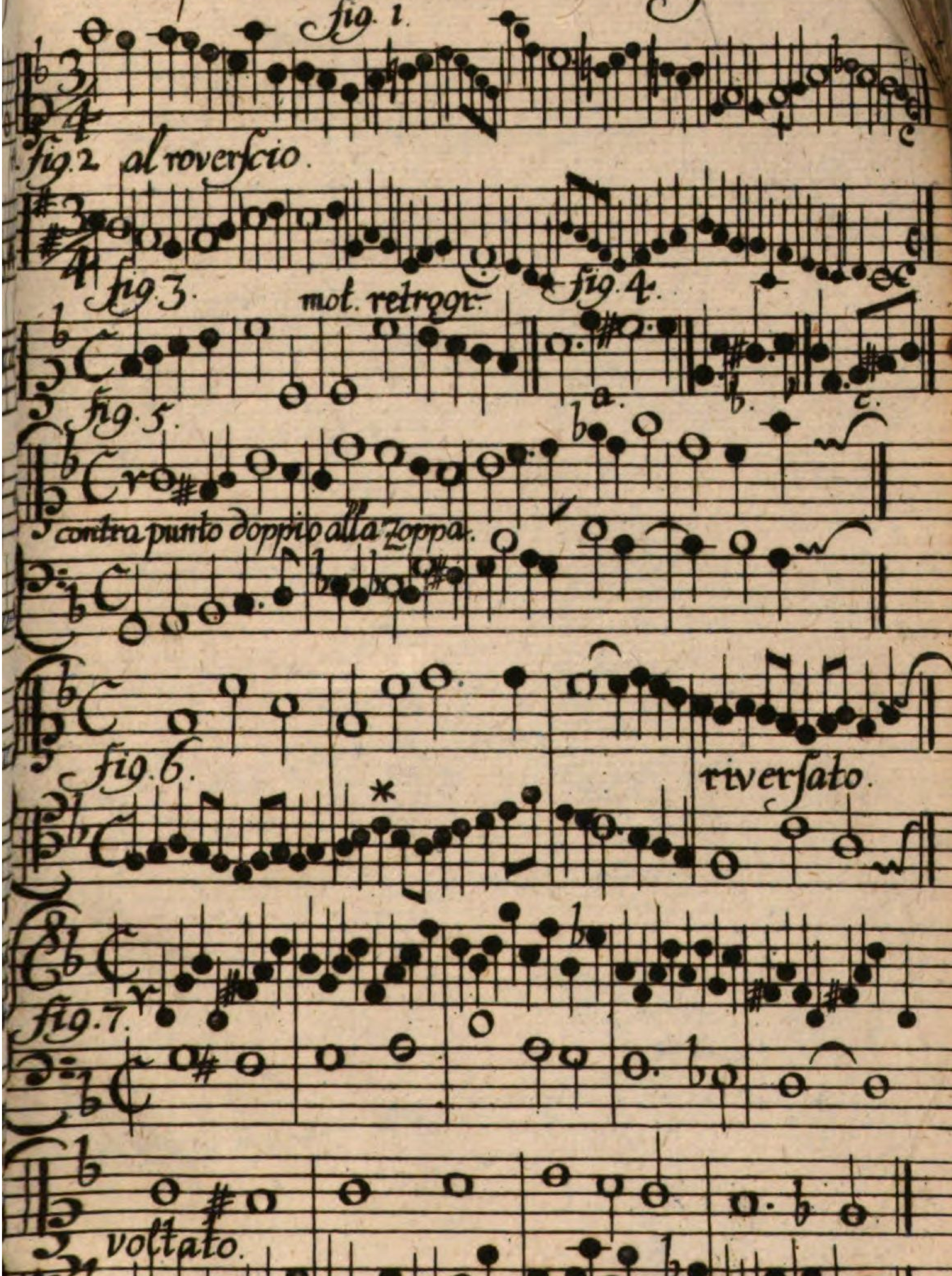
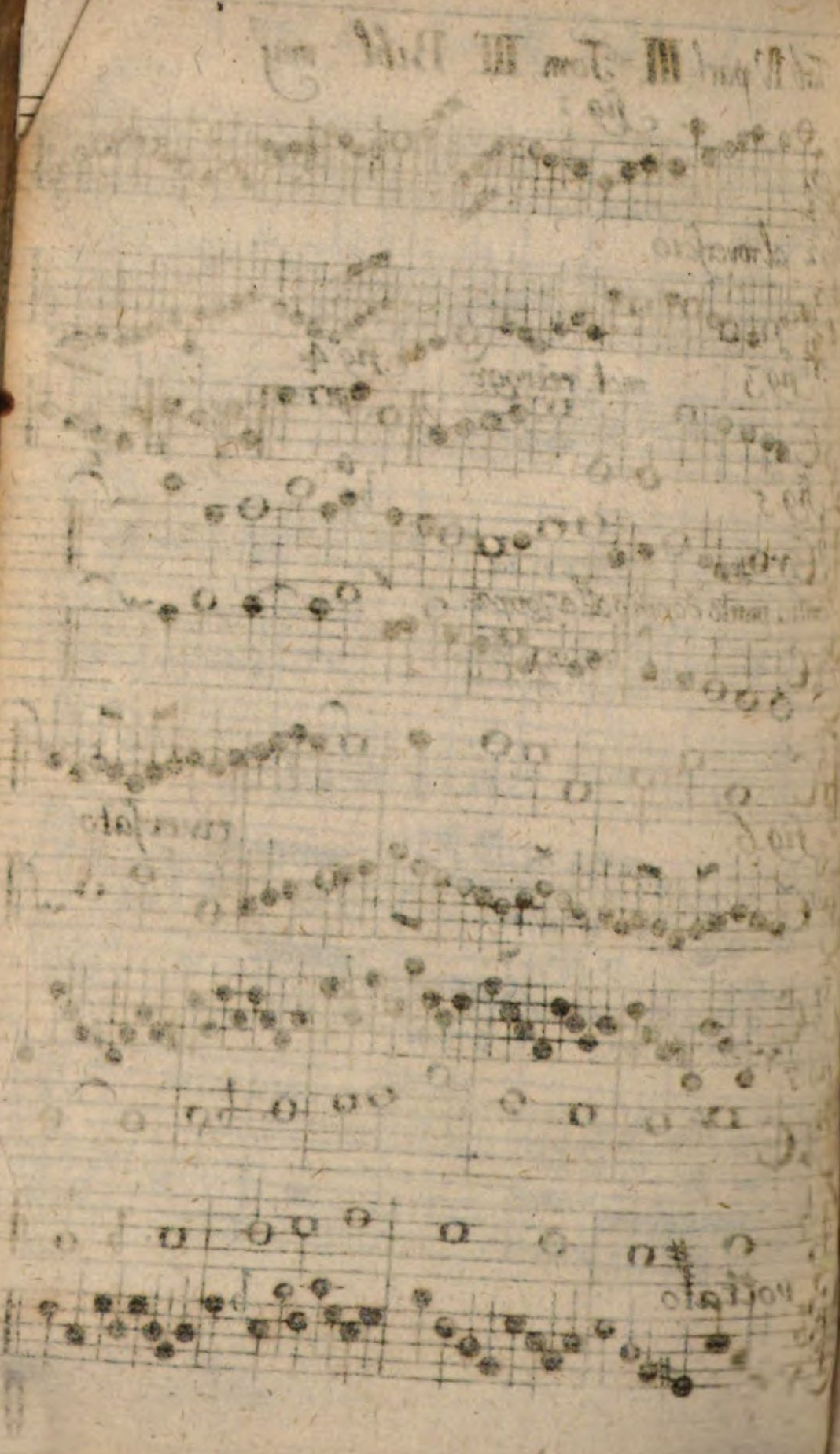


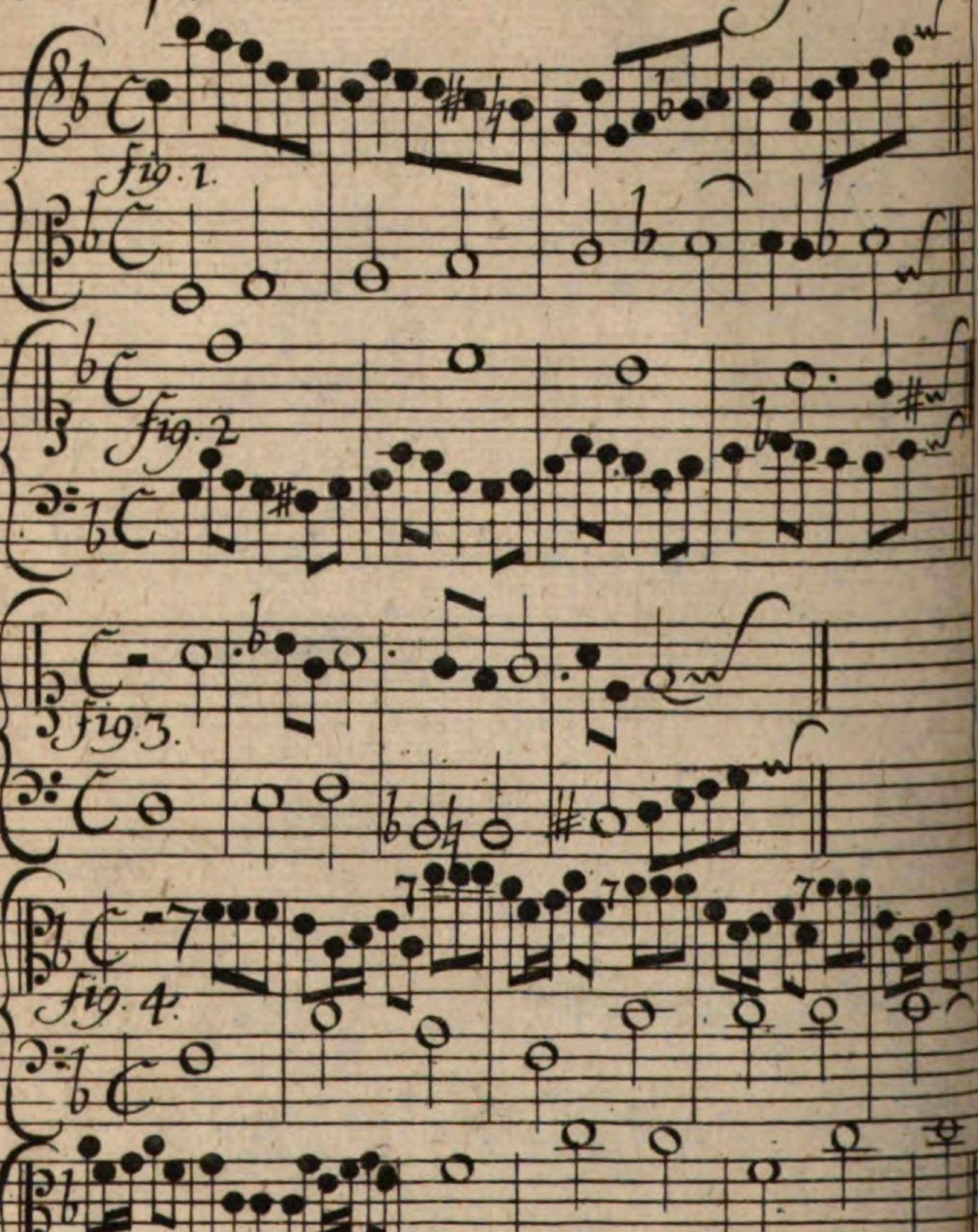
fig. 2.

Tab. IV. part. III. Tom. III. Bibl. muſ.

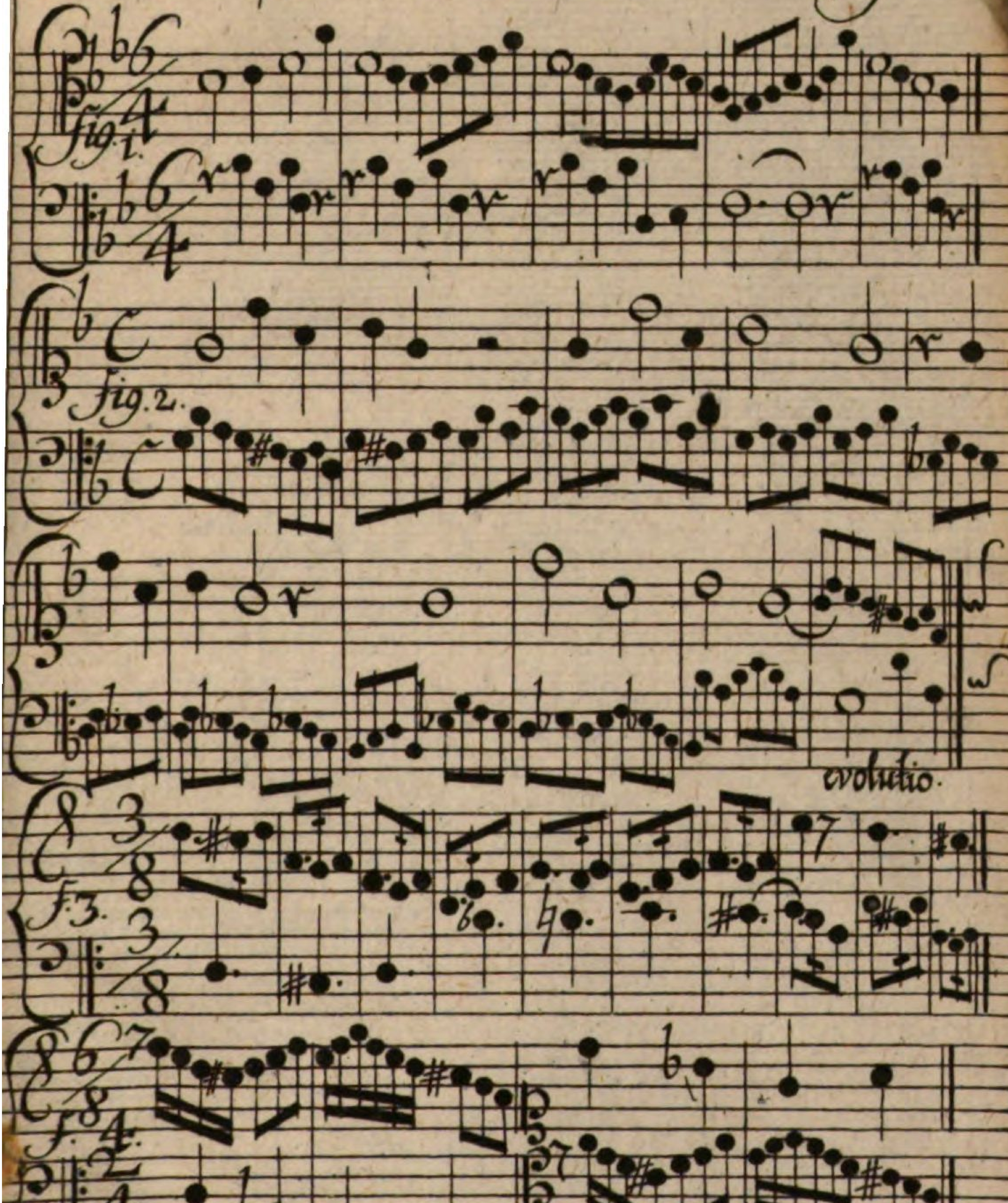




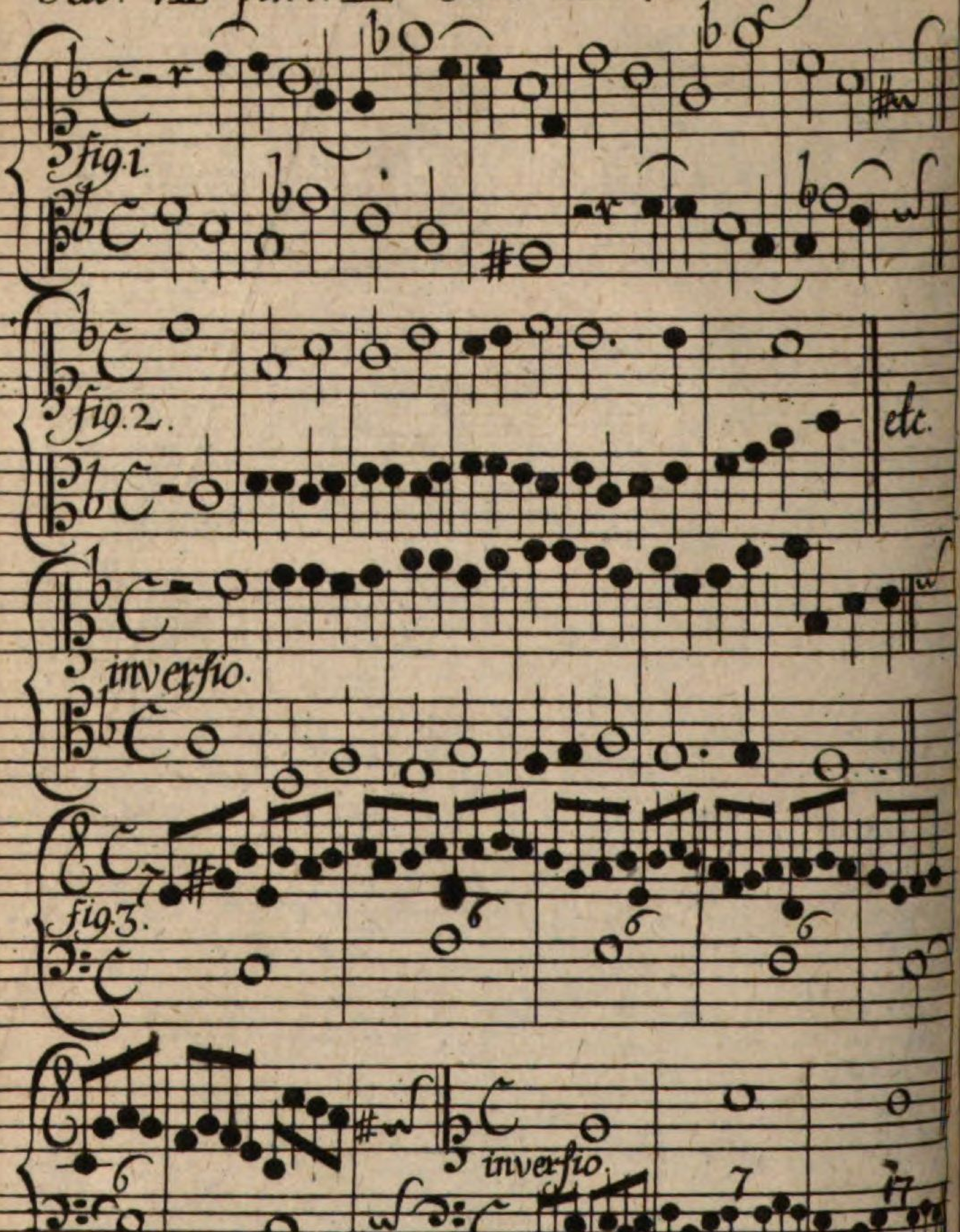
Tab. V. part. III. Tom. III. Bibl. muſ.



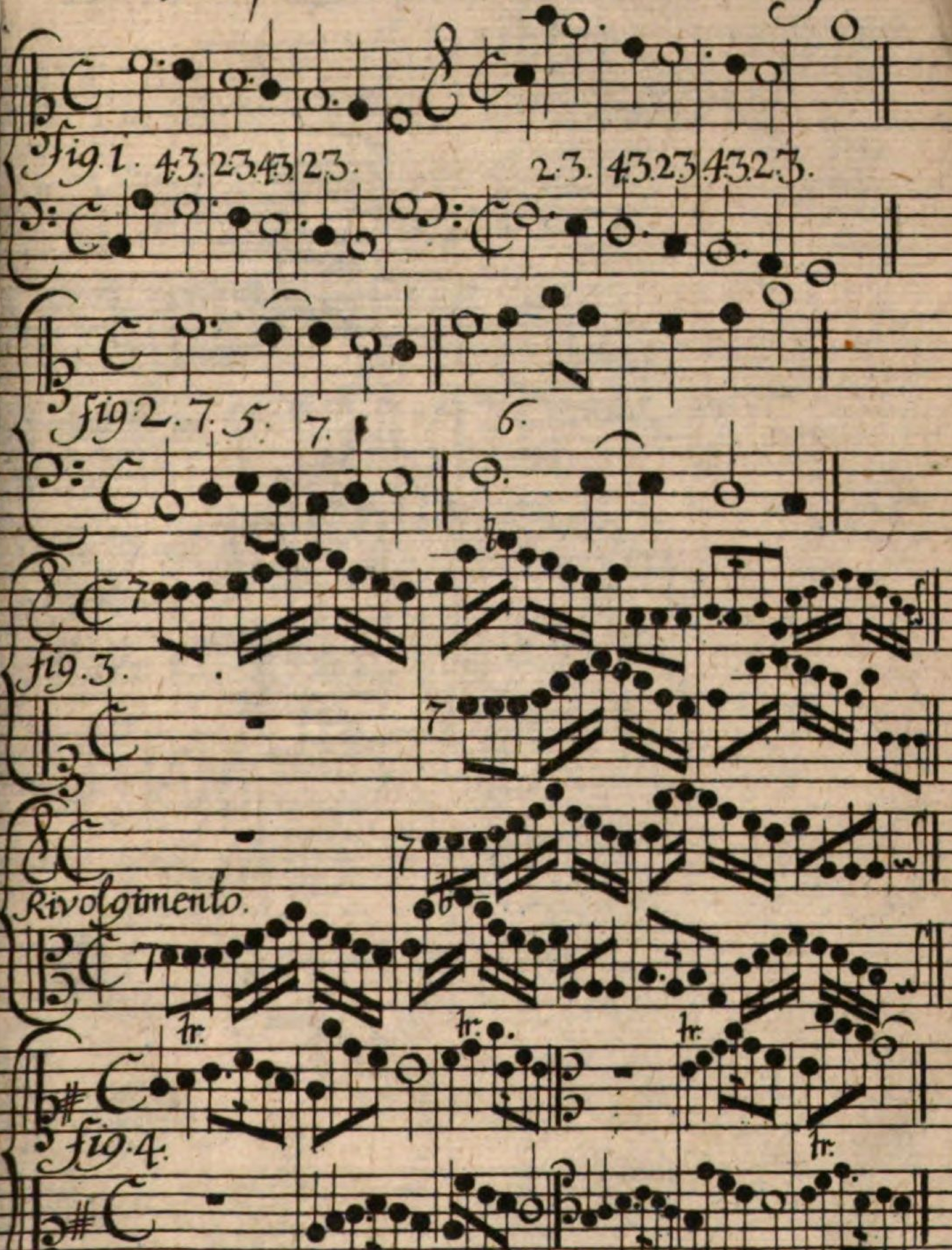
Tab. VI part. III. Tom III Bibl. muſ.

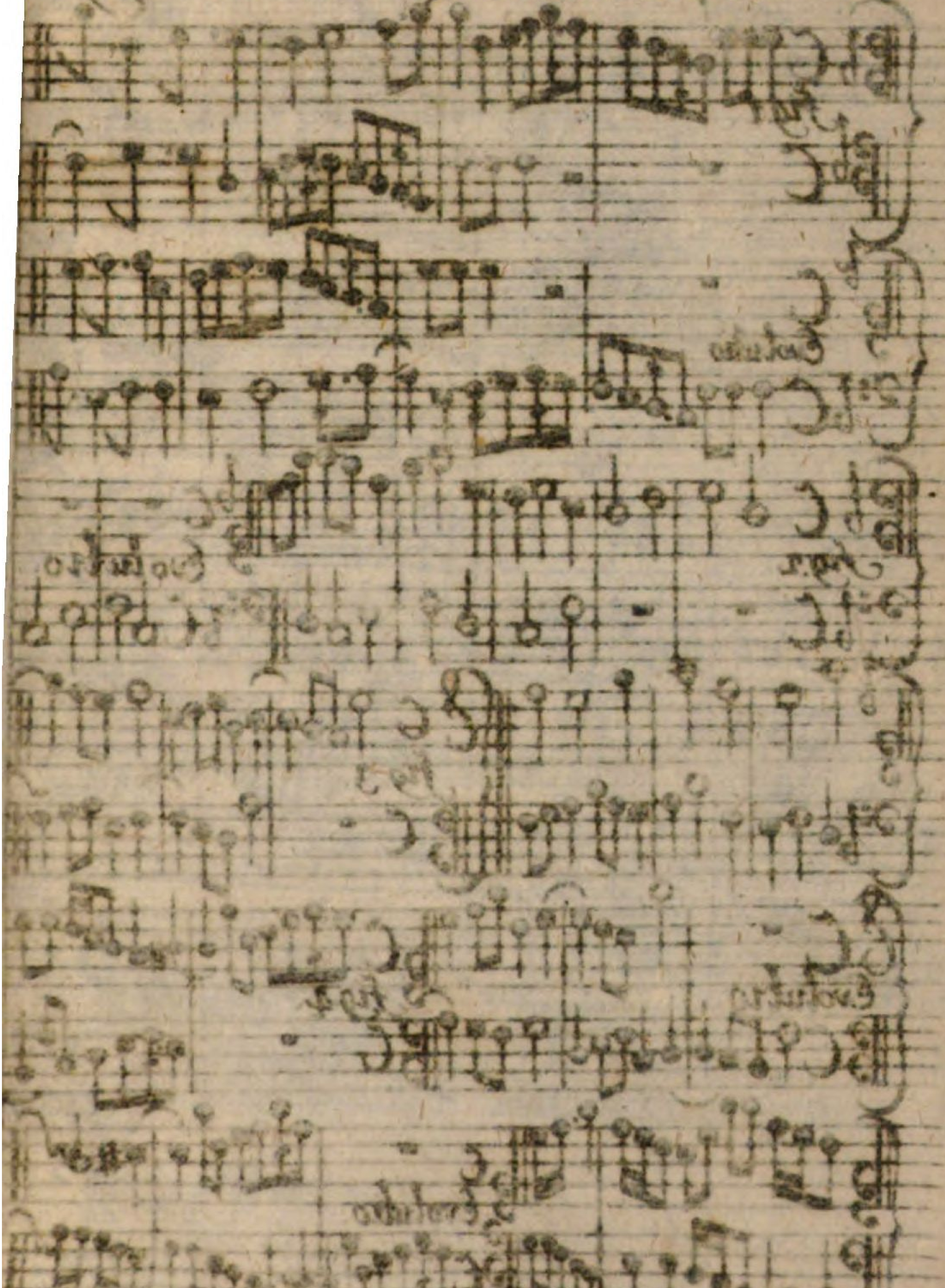


Tab. VII part. III. Tom. III Bibl. muſ.



Tab. VIII. part. III. Tom. III. Bibl. muſ.





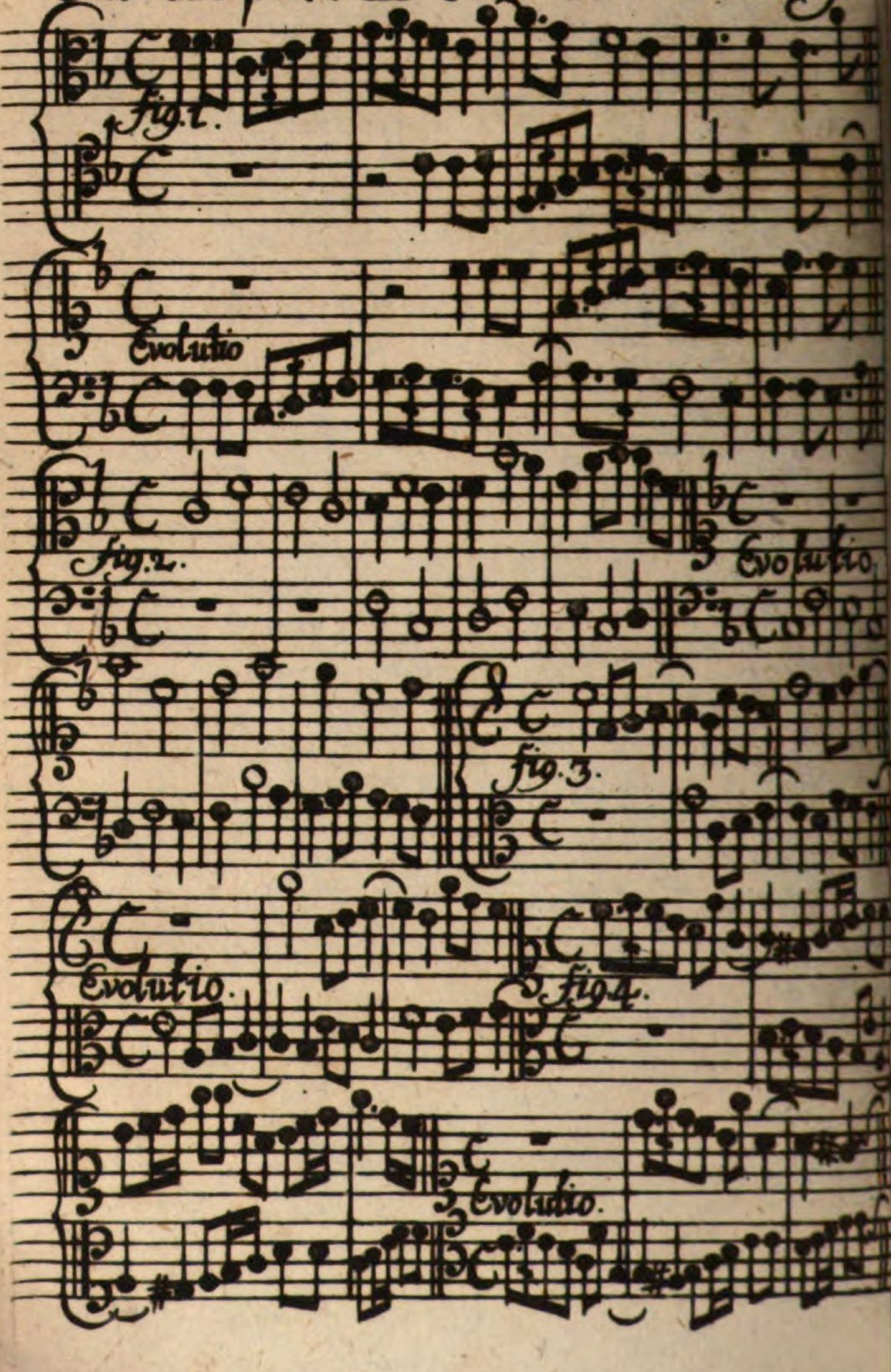


fig. 1.
Evolutio
fig. 2.
Evolutio
fig. 3.
Evolutio.
fig. 4.
Evolutio.

Tab. X. part. III Tom. III. Bibl. muſ.

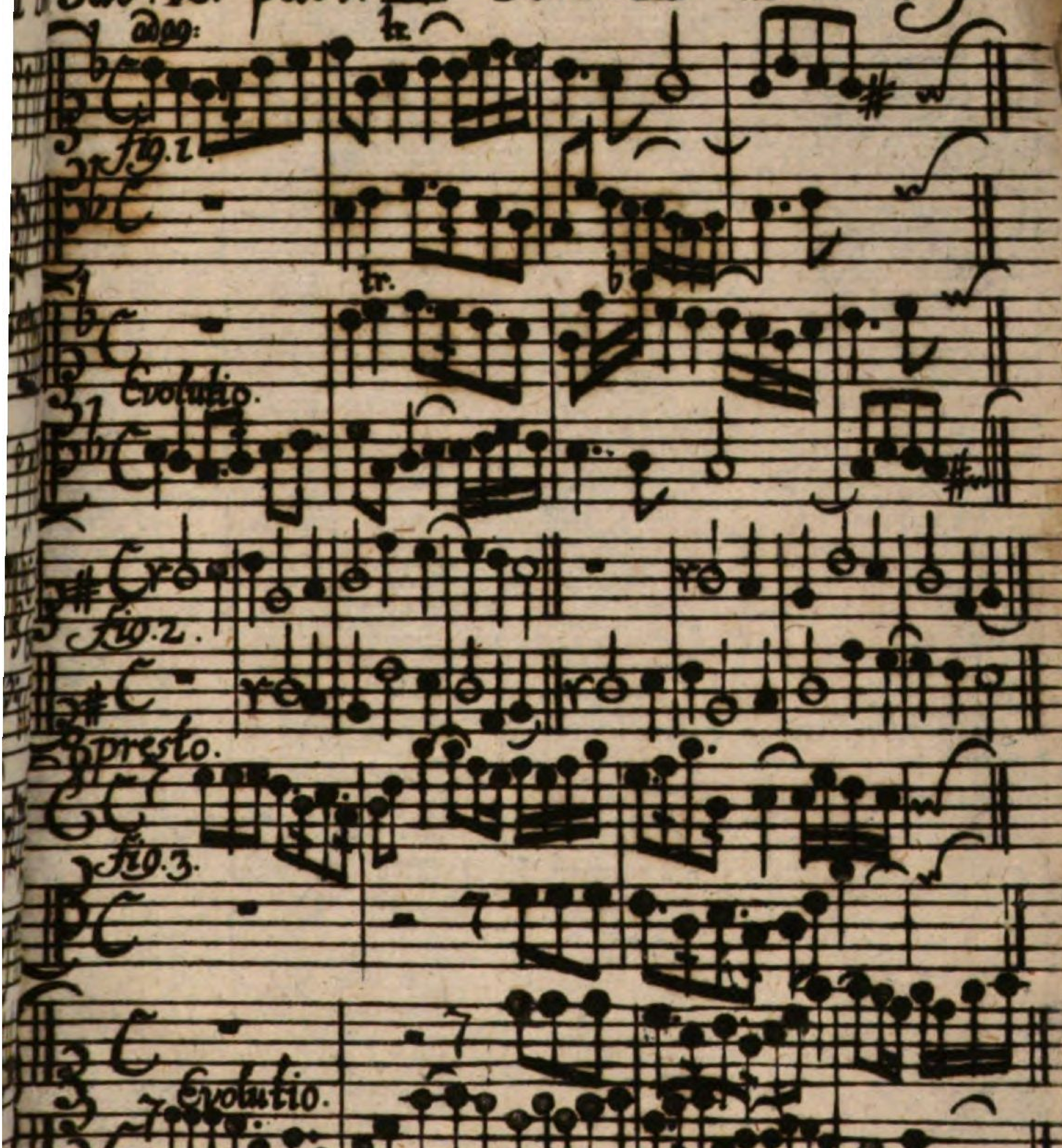
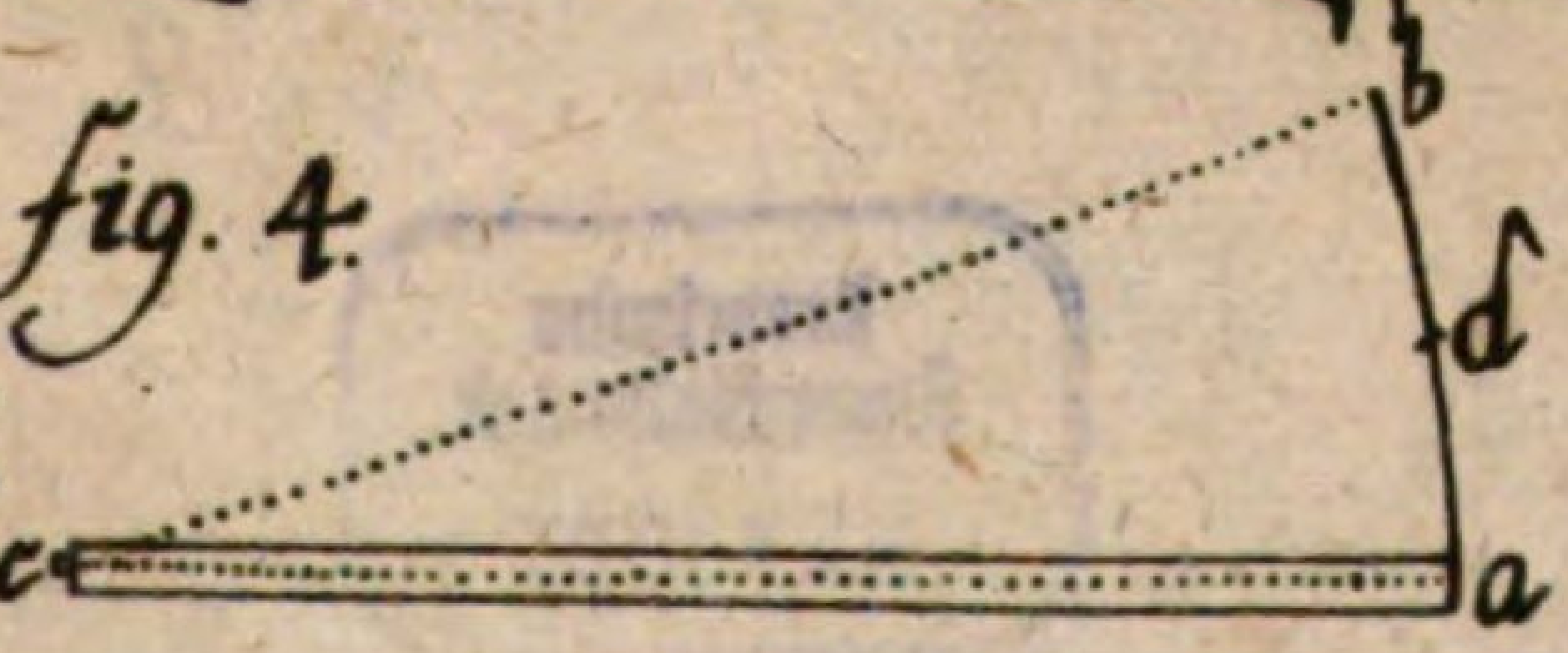


fig. 5.

fig. 4.



Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mizler von Kolof, Lorenz Christoph, 1711-1778

Lorenz Mizlers Hochgräfl. Malachowskischen Hofmathematics in klein Pohlen Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern worinn alles, Was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen
Bd.: 3. Th. 1/3. - 1746 - 1747.

Leipzig 1747

B.Sandb. 473-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271138-2
VD18 1200393X-001